

LA LETTERATURA ITALIANA
STORIA E TESTI
VOLUME 56

FRANCESCO DE SANCTIS · OPERE

*A cura di Niccolò Gallo
con introduzione di Natalino Sapegno.*

Superfluo, se non addirittura accademico, sarebbe soffermarsi a illustrare il perché della inclusione del De Sanctis in questa collana intesa a raccogliere tutto quel che ha di vivo la letteratura italiana.

Sia che la si consideri il frutto più maturo della critica romantica nel nostro paese, o che si riconosca in essa lo specchio unitario, la consapevole presa di coscienza di tutta la nostra letteratura, l'opera di Francesco De Sanctis, culminante nella Storia, illumina sei secoli di travaglio e di creazione spirituale, e discopre in essi il disegno, arcano e palese, secondo cui s'è faticosamente formata questa nostra nazione.

L'alto afflato morale che sostiene e sospinge il De Sanctis ci fa partecipi, ora commossi ora riluttanti, dei suoi entusiasmi e delle sue condanne. In ogni suo saggio, in ogni pagina dell'opera maggiore, colpisce, più ancora che la penetrazione del giudizio estetico, l'accento di convinzione, il fervore, l'«impegno» (come oggi si direbbe) dello scrittore che si sente insieme patriota e maestro, e non perdona a nessuna fiacchezza, né di stile né di animo.

Oltre alla Storia della Letteratura Italiana, riprodotta nella sua integrità, il volume contiene una scelta ampia ed organica dei Saggi e delle lezioni, a completamento e illustrazione ulteriore di alcune parti della Storia. Un viaggio elettorale e alcuni capitoli del frammento autobiografico La giovinezza valgono a darci la viva immagine dell'uomo.

Come è regola della nostra collana, tutti i testi sono stati collazionati sulle prime edizioni o sugli autografi, alcuni dei quali non ancora utilizzati per altre edizioni. Il curatore, Niccolò Gallo, ha provveduto un commento assiduo e preciso, che chiarisce richiami e allusioni, e fornisce suggestivi raffronti. L'introduzione di Natalino Sapegno colloca la figura del De Sanctis nel mondo intellettuale del suo tempo e ne illustra il messaggio per il nostro, messaggio di una vitalità riprovata dalle ricorrenti polemiche e dal continuo fiorire di studi e di interpretazioni.

I-850.9 S21o
Sanctis
Opere

61-18203

I-850.9 S21o
Sanctis \$12.00
Opere

61-18203



kansas city



public library

kansas city, missouri

Books will be issued only
on presentation of library card.

Please report lost cards and
change of residence promptly.
Card holders are responsible for
all books, records, films, pictures
or other library materials
checked out on their cards.

[illegible]

LA LETTERATURA ITALIANA
STORIA E TESTI

DIRETTORI
RAFFAELE MATTIOLI · PIETRO PANCRAZI
ALFREDO SCHIAFFINI

VOLUME 56

FRANCESCO DE SANCTIS

OPERE

A CURA
DI NICCOLÒ GALLO

Introduzione di
NATALINO SAPEGNO



RICCARDO RICCIARDI EDITORE
MILANO · NAPOLI

TUTTI I DIRITTI RISERVATI • ALL RIGHTS RESERVED
PRINTED IN ITALY

FRANCESCO DE SANCTIS · OPERE

INTRODUZIONE <i>di Natalino Sapegno</i>	VII
CRONOLOGIA DELLA VITA E DELLE OPERE	XIV
NOTA BIBLIOGRAFICA	XX
STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA	3
SAGGI	851
LEZIONI	1091
UN VIAGGIO ELETTORALE	1177
LA GIOVINEZZA	1267
NOTA AI TESTI	1313
INDICE	1315

6118213

INTRODUZIONE

Pur senza entrare nel merito delle riserve, che più volte e fondatamente sono state espresse, circa l'attendibilità nei particolari della ricostruzione retrospettiva del suo pensiero quale risulta dal tardo frammento autobiografico, e ammettendo senz'altro una certa tendenza evidentissima a retrodatare le fasi salienti del suo svolgimento culturale e teorico, si può prestar fede nel complesso alla testimonianza del *De Sanctis* là dove egli riporta agli anni della prima scuola napoletana, soprattutto dal '42 in poi, il momento determinante di una crisi di dottrine, di metodo e di gusto, e quindi la scoperta e l'avvio di un indirizzo ideale, che doveva nel corso ulteriore della sua attività evolversi bensì con un naturale processo di arricchimento e approfondimento, ma pur sempre in una linea di coerente fedeltà a quei principii e senza gravi scosse e svolte troppo brusche e repentine. Risale infatti a quegli anni di intense letture e meditazioni anzitutto il nucleo più vistoso, e veramente decisivo, delle sue acquisizioni culturali, letterarie storiche e filosofiche; è possibile anzi, attraverso una lettura oculata e prudente dei documenti della sua prima attività didattica, giunti fino a noi in una forma assai imperfetta e doppiamente mediata, distinguere e ordinare con una certa approssimazione le successive stratificazioni di una cultura assimilata con quella larghezza e varietà di interessi mentali e quella prontezza e alacrità di adesione alle mutevoli vicende della vita intellettuale italiana ed europea, che rimarranno fino all'ultimo caratteristiche dello scrittore irpino. Prima, in ordine di tempo e di importanza, sebbene fin qui non abbastanza sottolineata dagli studiosi, la scoperta e la prolungata frequentazione delle fonti settecentesche ed illuministiche, che ebbe parte preponderante nel promuovere l'apertura della sua intelligenza e del suo gusto, l'orientamento fondamentale della sua visione politica, e in particolare la crisi della sua prima educazione grammaticale e rettorica (se è vero che il Cesarotti, con la sua teorica della lingua, e il Beccaria, con le sue riflessioni sullo stile, lo aiutarono prima e più di ogni altro a rompere il rigido schematismo e l'angustia delle tesi puristiche, a ritrovare il senso della libertà e della storicità degli strumenti espressivi e la qualità concreta e funzionale, non formalistica, della letteratura; e che dal Baretti, dal Bettinelli,

dal Voltaire egli fu portato primamente a scoprire il concetto, e perfino il linguaggio vivo e polemico, di una critica liberata da ogni residuo accademico e pedantesco). Su questo fondo, non mai rinnegato, di cultura illuministica vengono quasi subito, e senza contrasto, a innestarsi gli apporti delle teoriche romantiche, delle poetiche e della poesia moderna, tedesca e inglese, francese e italiana: Goethe e Schiller e Byron, Manzoni e Leopardi, Hugo; la filosofia kantiana e postkantiana; Sismondi, gli Schlegel, Gioberti; Villemain e Cousin, Guizot e Thierry, contribuiscono via via ad alimentare e stimolare il fervore di una mente che aderisce con estrema alacrità e con intensa partecipazione al progresso in atto delle idee e della sensibilità. È di quegli anni anche la sua prima esperienza della lotta politica, e, in accordo con le tendenze fondamentali della coscienza contemporanea e con le esigenze particolari della rivoluzione nazionale e borghese italiana, l'acquisita nozione del nesso vivente fra l'attività intellettuale e quella pratica, per cui le esperienze del critico e quelle dell'uomo d'azione fin da allora e poi sempre si svolgono non pur parallele, ma strettamente legate e rivolte ad un fine comune. L'allargamento degli orizzonti intellettuali, promosso dalla civiltà romantica europea, è accolto, secondo la linea della migliore cultura italiana, in quanto non contraddice, anzi continua e approfondisce le istanze democratiche e gli intendimenti realistici dell'eredità settecentesca. La critica è già intesa nella sua funzione militante, in quanto scopre, asseconda, interpreta e chiarisce i fermenti e le iniziative spontanee di una concreta esperienza d'arte, con particolare attenzione ai problemi del rinnovamento in senso moderno ed europeo della letteratura nazionale. Manzoni e Leopardi non soltanto costituiscono l'ideale punto di riferimento e il termine conclusivo alle storie, rispettivamente, del genere narrativo e di quello lirico, ma fin da allora forniscono i motivi e gli spunti al costituirsi di una poetica, già chiaramente delineata nel senso dell'esigenza di una verità e modernità inscindibile dei contenuti e delle forme, del realismo e dell'evidenza espressiva. Nelle lezioni napoletane anteriori al '48 è presente, sia pure *in nuce*, la linea della futura *Storia della letteratura italiana*, con i suoi nodi problematici essenziali; e soprattutto è presente la prospettiva largamente storica, e non monografica, dell'indagine; il bisogno di una visione ampia, ma non generica; l'attenzione portata a cogliere la concretezza e l'individualità delle

persone e dei testi, proprio attraverso una rigorosa collocazione spaziale e temporale e il riferimento a una determinata situazione culturale e civile, nel quadro cioè di un coerente svolgimento delle strutture sociali, degli istituti e delle ideologie.

Nelle lezioni giovanili, dunque, o meglio nel quadro degli interessi e degli orientamenti mentali che può ricavarci da una lettura tra le righe di quelle lezioni, è possibile ritrovare ad uno ad uno tutti i lineamenti che concorrono a costituire la personalità del De Sanctis maggiore: il sentimento storico e la vocazione critica, innestati sul fondo di una robusta passione civile e risolti in termini di alta e virile pedagogia; una cultura romanticamente aperta, ma scevra da involuzioni reazionarie, intesa ad inverare sul piano di un concreto progresso le premesse democratiche dell'illuminismo, e pertanto già avviata nel senso di un superamento dialettico dell'antitesi illuministico-romantica, verso un più maturo realismo del costume, dell'ideologia e del gusto; il concetto infine dell'arte come intelligenza poetica del reale, che esclude l'arbitrio della fantasia e ogni forma di estetismo idealistico. Si aggiunga che, all'esercizio iniziato allora dell'esposizione orale e non pedantesca didattica del proprio pensiero, si possono riportare in germe le caratteristiche e le qualità della scrittura stessa desanctisiana, con le sue tipiche sprezzature, la sua prontezza comunicativa, il suo andamento dialogico e vivacemente drammatico, la sua pittoresca mescolanza di eloquenza aulica e dimessa, di forme letterarie e parlate.

La prigionia e l'esilio, le vicende e gli incontri del soggiorno torinese e di quello zurighese, le nuove esperienze dell'uomo, del patriotta, del giornalista, dell'insegnante, nel decennio fra il '50 e il '60, avranno soprattutto il compito di chiarire e maturare questo fondo già costituito di cultura e questo complesso di idee e di sentimenti, elaborando in forme ancora provvisorie, ma già sostanzialmente valide, il grandioso materiale di interpretazioni critiche, e la relativa coscienza teorica e metodologica, che confluiranno nella fase breve ma intensa di relativo raccoglimento e di definitiva sistemazione, fra il '69 e l'83, con la raccolta dei *Saggi critici*, delle lezioni sul Petrarca, e la stesura della *Storia della letteratura* e dello *Studio sul Leopardi*. È importante rilevare come siffatta maturazione si svolga non già sul piano di una astratta teorizzazione, bensì in un duplice ordine di riflessioni e di esercitazioni concrete e

in un assiduo confronto e reciproco conforto delle une con le altre: il che rende ragione bensì della scarsa sistematicità, ma anche della ricchezza di un pensiero sempre calato in una problematica attuale. È possibile sempre ricollegare ogni conquista desanctisiana, di estetica o di metodologia, a un tema preciso della sua indagine critica. Manzoni lo aiuta a definire i termini della sua poetica: l'ideale mediato nel reale, l'analisi come tipo della poesia moderna, che si traduce in forme oggettive e culmina nel genere, attuale per eccellenza, del romanzo. Leopardi, amorosamente interrogato nella sua sostanza difficile e apparentemente contraddittoria, lo guida ad affinare il metodo, liberandosi da ogni criterio aprioristico, per giungere a quel discorso critico storicamente articolato in un nesso continuo di analisi letteraria e di indagini biografiche e psicologiche, che, nel saggio leopardiano appunto intrapreso negli anni estremi e rimasto incompiuto, rappresenterà, se non il risultato più alto, certo la formula più matura sul piano metodico della sua esperienza di lettore e di interprete. Machiavelli e Guicciardini, per la prima volta intesi nel loro significato più autentico e per così dire esemplare, gli forniscono gli schemi essenziali della sua visione storica. Dante soprattutto, proponendogli il problema del rapporto nell'opera artistica fra la struttura e la poesia, gli porge l'appiglio alla critica dell'estetica hegeliana e al chiarimento dei concetti, essenziali per tutta la sua critica futura, di «forma» e di «situazione».

Non è il caso di addentrarsi in questa sede in un'analisi dettagliata di questo processo di maturazione, in cui confluiscono strettamente connesse esigenze di gusto e di metodo, di sentimento e di dottrina; basterà dire che esso si esplica da un lato, essenzialmente, in una polemica contro il formalismo esteriore, e cioè contro la forma intesa nel senso pedantesco dei retori e dei grammatici (polemica svolta su un piano letterario, ma con evidenti applicazioni anche nel campo della politica, del costume, dell'educazione morale); e dall'altro lato in una critica serrata del concetto hegeliano dell'arte come rappresentazione dell'idea (critica che include la possibilità di un superamento d'ogni concezione idealistica e l'avvio di uno storicismo moderno, liberato da ogni residuo metafisico). Per questa via il De Sanctis giunge già nel '58 al suo concetto di forma come unità organica, della forma che «non è un'idea, ma una cosa», e cioè la realtà stessa, il vivente, in quanto si configura nella mente dell'artista, realizzandosi in un nuovo orga-

nismo, che è esso medesimo momento in sé perfetto e insopprimibile del processo vitale: «ogni contenuto è una totalità, che come idea appartiene alla scienza, come esistere materiale appartiene alla realtà, come forma appartiene all'arte». Questo principio della forma come organismo, come «cosa veduta», implica l'accentuazione di un metodo storicistico, e della totalità della visione storica, comunque essa si specifichi poi nel proprio assunto particolare. Perché, se il poeta «coglie il contenuto come forma», ciò «non vuol dire che... debba sopprimere il resto, cioè a dire quello che ci è di religioso, di politico, di morale, di reale», ma solo «che tutto questo debba comparire come forma»; e pertanto il critico, che ha il compito di definire quel contenuto-forma, deve saperlo a sua volta ricostruire in tutta la sua determinatezza (non come materia sentimentale astratta, ma come sostanza di sentimenti specificata in una precisa situazione storica) e inoltre in tutta la sua pienezza (non come forma indifferente, ma come espressione organica di una complessa realtà culturale ed etica). La duplice polemica che il De Sanctis è venuto svolgendo e la raggiunta formula del rapporto unitario di contenuto-forma debbono insomma, sul piano estetico, assicurare per un verso il momento dell'indipendenza dell'arte, del suo valore autonomo e fino ad un certo punto slegato dalla natura contingente dei contenuti che essa di volta in volta assume; e per un altro verso la sua storicità, e cioè la sua genesi determinata e la sua funzione determinante nel movimento complessivo della vita sociale. Sul piano critico, fra le due tendenze entrambe erranee di un astratto contenutismo, che valuta e svaluta l'opera poetica sul fondamento dell'analisi della sua sostanza ideologica, e di un altrettanto astratto formalismo, che pretende di giudicarla in sé fuori dalle sue condizioni di spazio e di tempo, esse permettono di raggiungere una posizione, non già equidistante, bensì dialettica, in cui di volta in volta lo spostarsi dell'attenzione e dell'interesse sull'aspetto prevalentemente formale e su quello intenzionale e funzionale sia determinato dalle necessità intrinseche di una critica, che essa stessa adempie a una funzione polemica e si inserisce attivamente in una situazione di contrasti culturali. Il che comporta dovunque un processo assiduo di riferimento dialettico dei fatti artistici con la realtà, di cui essi sono nello stesso tempo specchio e ricreazione ed elemento operante; e un esame dell'opera d'arte non statico, ma in movimento, inteso

a coglierla e scrutarla nel suo farsi, prima e più che nella sua immobile e conclusa perfezione. Al concetto della forma come organismo e intelligenza di un reale storicamente individuato, corrisponde quello della critica come definizione storica e analisi genetica del suo oggetto.

Di queste idee troviamo la formulazione più convinta ed esplicita in una celebre nota al saggio sulle lezioni del Settembrini, scritto nel '69, quando il De Sanctis aveva ormai intrapreso la stesura della sua opera maggiore, di quella *Storia*, che è bensì il punto d'arrivo di tutta la sua attività precedente e la somma dei risultati raggiunti nel campo della teoria e delle sue concrete applicazioni, ma anche un ponte lanciato verso una possibile evoluzione di concetti e di metodi nel senso di una sempre maggiore concretezza di analisi filologica e scientifica: l'espressione più alta della cultura dell'età romantica, ma anche la coscienza severa della crisi di quella cultura e dell'avvio di un'epoca nuova, che «cacerà di nido tutte le costruzioni ideali e sistematiche», ripudierà ogni schema ontologico, eliminerà i residui «fantastici, mistici, metafisici e rettorici», riprenderà «il lavoro paziente dell'analisi», farà scaturire dal seno stesso dell'idealismo «il realismo nella scienza, nell'arte, nella storia».

Proprio questa coscienza di una grave crisi culturale, che traspare lucida da certe pagine del citato saggio sul Settembrini nonché dalle pagine conclusive della *Storia*, ci permette di definire esattamente la posizione storica, non della *Storia* soltanto, ma di tutta l'opera del De Sanctis, i suoi limiti (per quel tanto in cui essa si manifesta vincolata alla filosofia e al gusto di una determinata epoca), ma anche il suo lievito polemico e critico (in quanto si innalza a scrutarne le manchevolezze ideali e le storture etiche) e la sua apertura, le ragioni della sua persistente attualità. Il messaggio morale e educativo che scaturisce dagli scritti desanctisiani (dalla *Storia* come dai saggi: tanto per citarne qualcuno, da quelli su *Schopenhauer e Leopardi* o su *L'uomo del Guicciardini*), e l'esempio di una critica concretamente storica, restano ugualmente validi, in quanto nascono da un'unica fonte e confluiscono in un medesimo assunto. E il fatto che il significato di un'opera, nel suo complesso di così alto e affascinante rigore scientifico, si illumini anche oggi e per noi nella coscienza della crisi culturale e politica italiana al concludersi dell'età risorgimentale e si definisca nei limiti di una

precisa poetica – quella poetica realistica, che dalle ultime pagine della *Storia*, anzi dal libro tutto, si dirama nelle tarde lezioni sulle scuole moderata e democratica e negli ultimi saggi sullo Zola e sul darwinismo in arte – vale soltanto ad attestare, per quanto riguarda più specialmente la cultura nostra, fino a che punto quella crisi perduri non risolta e quella poetica conservi il suo valore di stimolo e di insegnamento.

Il lievito polemico intrinseco, non pure alle forme più appariscenti, bensì alla sostanza stessa dell'opera del De Sanctis, spiega anche il singolare corso della sua fortuna fino ai giorni nostri: fortuna che si esplica in una serie di ricorsi determinati di volta in volta dalle esigenze di una cultura militante, in funzione tipicamente aggressiva. Tale carattere è manifesto, per esempio, nella citazione di talune formule desanctisiane e persino nella ripresa di certi atteggiamenti stilistici da parte dei veristi, e in particolare del Capuana, durante e contro la fase di incomprendimento e di sprezzante oblio dell'età carducciana e positivistica. Esso è alle radici più tardi dell'amorosa e penetrante fatica di ricostruzione filologica del Croce, per cui la rivalutazione del metodo e dell'umanità del proclamato precursore veniva ad inquadrarsi, accanto a quella del Vico, in un proposito organico di riforma e di svecchiamento di una decaduta situazione culturale. Né si può dire che un atteggiamento di scoperta polemica esuli dal cosiddetto « ritorno » a De Sanctis, a cui oggi assistiamo, così strettamente legato agli intenti di una più matura critica storicistica contro i sempre rinascienti tentativi di evasione in senso formalistico o astrattamente psicologico. E la presente larghissima scelta, curata con amorosa intelligenza da Niccolò Gallo, offrendo al lettore, pur con le inevitabili lacune imposte da una rigorosa esigenza di spazio (particolarmente dolorosa quella dell'epistolario), il mezzo di rendersi conto delle ragioni e delle definizioni sommariamente indicate nel discorso introduttivo, avrà tra l'altro il merito di riproporre, al di là delle persistenti e confuse motivazioni polemiche, la necessità di una considerazione finalmente risolta in intelligenza storica, di un'opera cui troppo a lungo si è conteso il posto, che di diritto le appartiene, nel canone classico della nostra tradizione.

CRONOLOGIA DELLA VITA E DELLE OPERE

1817. 28 marzo. Nasce Francesco De Sanctis a Morra Irpino, in Principato Ultra (ora provincia di Avellino), da Alessandro, dottore *in utroque iure*, e da Maria Agnese Manzi. Vive fino a nove anni nella cerchia degli affetti, nella modesta casa dei De Sanctis, piccoli proprietari terrieri.
1820. Luglio. Due zii paterni, Pietro e don Giuseppe, partecipano alla rivolta di Monteforte Irpino, il secondo celebrando una Messa propiziatrice per i «ribelli». L'anno dopo, con la reazione, sono colpiti da mandato d'arresto e, rifugiatisi a Roma, vi rimangono fino all'amnistia del 18 dicembre 1830, concessa dal nuovo re Ferdinando II.
1826. È mandato a Napoli, col cugino Giovanni, figlio dello zio Pietro, presso l'altro zio sacerdote, don Carlo Maria De Sanctis, che nella sua casa di via Formale 24 tiene una reputata scuola di lettere. Studia con lui fino al 1831. «Leggevo tutto quello che mi veniva nelle mani, soprattutto tragedie, commedie e romanzi. . . In quei cinque anni di corso sapevo a mente una gran parte di Virgilio, di Livio, di Orazio, della *Gerusalemme* . . .».
1831. Passa a frequentare la scuola privata dell'abate Lorenzo Fazzini, di cui segue, per due anni, i corsi di filosofia. «Non c'era ancora il laico, ma non c'era più il prete . . . Un po' di secolo decimottavo era pur penetrato fra quelle tenebre teologiche, e con curioso innesto, vedevi andare a braccetto il sensismo e lo scolasticismo . . .».
1833. Frequenta per qualche mese la scuola di diritto dell'abate Garzia, continuando per proprio conto le letture filosofiche: Locke e Condillac, Helvétius, sopra tutti Leibniz, poi Cartesio e Spinoza. Nello stesso anno comincia a seguire le lezioni del marchese Puoti, che continuerà a frequentare con assiduità e dedizione anche dopo il '35, quando, colto lo zio Carlo da grave infermità, dovette farne le veci nella direzione della scuola di via Formale. Nello «studio» del Marchese, collabora col suo maestro alla revisione delle *Regole grammaticali* e all'edizione dei *Fatti di Enea*. Nel '36, insieme al cugino Giovanni, cura un'edizione delle *Vite* del Cavalca, dedicandola allo stesso Puoti. Primi tentativi letterari.
- 1838-39. Inverno-primavera. Apre una propria scuola, insegnando lingua e grammatica agli allievi del Puoti, al Vico Bisi (si trasferirà nel '40 in via Rosario a Porta Medina e, nel '41, in Larghetto dei Pellegrini). Il 26 settembre 1839, per interessamento del Marchese, ottiene la cattedra di materie letterarie nella Scuola militare preparatoria di San Giovanni a Carbonara.
1841. Aprile. È nominato insegnante nel Real Collegio militare della Nunziatella, a Pizzofalcone, dove insegna fino al 1848. Sono di questi anni, fra il '39 e il '48, le lezioni giovanili, o della prima scuola napoletana, conservate nei riassunti degli scolari, nelle quali, attraverso l'ampliarsi dell'orizzonte culturale, si delineano il superamento del «purismo» e la

prima organica maturazione e definizione dei fondamenti dell'estetica. Presa di contatto con le correnti del pensiero idealistico e destarsi degli interessi politici. Fraterna consuetudine con gli scolari: inizio dell'amicizia con Angelo Camillo De Meis e Diomedè Marvasi.

1847. 12 maggio. Muore la madre, a Morra. La commemora in un discorso agli scolari, che pubblicherà poi nei *Nuovi saggi critici*. - 19 luglio. Morte del Puoti. Parla del suo maestro ai giovani e dinanzi al feretro (racoglierà anche questi due discorsi nei *Nuovi saggi*).

1848. 18 febbraio. Pronuncia il *Discorso a' giovani*, subito dopo la promulgazione della Costituzione. - 22 marzo. È nominato membro della Commissione per la pubblica istruzione. Candidato alle elezioni nel distretto di Sant'Angelo dei Lombardi, non viene eletto. - 15 maggio. Partecipa all'insurrezione di Napoli, a fianco dei suoi scolari: il migliore, Luigi La Vista, vi perde la vita, fucilato dagli svizzeri in Largo della Carità. È tratto in arresto, ma rilasciato due giorni dopo. - «Ho sospeso il mio studio questo anno per mancanza di giovani, moltissimi essendo partiti per la Lombardia o per le provincie» (lettera al padre, dell'aprile). Succede al Settembrini come insegnante nell'istituto privato dell'abate Edmondo Roussel, chiuso poi nel '51, per «avoir employé comme professeurs des hommes taxés de liberalisme». - 18 novembre. È dimesso dalla cattedra del Collegio militare.

1849. Maggio. Ottiene il permesso provvisorio per l'esercizio dell'insegnamento privato. Ma nell'ottobre, per non sottoporsi all'esame di catechismo richiesto a tutti i docenti del Regno, si ritira a Morra. Scrive in quest'anno il saggio sull'*Epistolario* di Giacomo Leopardi. - Novembre. Accetta l'invito del barone Francesco Guzzolino di trasferirsi in Calabria.

1850. Vive tra Cosenza e Cervicati, l'animo pieno di nostalgia per Napoli e per gli anni d'insegnamento. «Qui sono come in Siberia: di costà non mi giunge che tarda e rara notizia: volti di amici rarissimi, distrazione nessuna: uniformità e silenzio» (lettera al Fontana, dell'8 aprile). Scrive il saggio sulle opere drammatiche di Schiller, forse la prima stesura del *Torquato Tasso*. Il 3 dicembre è arrestato a Cervicati, in casa Guzzolino, e tradotto a Napoli nel carcere di Castel dell'Ovo, sotto l'imputazione di appartenenza al movimento mazziniano.

1851-53. In carcere. Traduce lo *Handbuch einer allgemeinen Geschichte der Poesie* di Karl Rosenkranz (i primi due volumi apparvero a Napoli nel 1853-54, editi da F. Flores e B. Fabbriatore) e, forse ora, alcune scene del *Faust*; studia e traduce la *Wissenschaft der Logik* di Hegel, scrive il carme *La prigionia* e porta a compimento il dramma sul Tasso.

1853. 3 agosto. Esce di carcere, ma, condannato alla deportazione in America, è fatto imbarcare sul piroscafo «Hellaspon». Con altri «sbanditi», riesce a scendere a Malta e di qui, il mese successivo, raggiunge il Piemonte. - A Torino, rifiuta il sussidio governativo concesso ai profughi politici. Apre un corso privato di lingua e letteratura italiana, insegna nell'istituto femminile della signora Elliot, comincia la sua attività pub-

blicistica e letteraria. Legato con alcune scolare, specialmente con Virginia Basco, che sarà la più fedele delle sue corrispondenti durante l'esilio di Zurigo, e soprattutto con gli amici di un tempo, il De Meis e il Marvasi, rifugiatisi anch'essi in Piemonte, coi quali ricostituisce l'antico sodalizio, vive appartato, lontano dalla mondanità dei circoli politici e letterari. Partecipa senza successo al concorso drammatico di Torino col *Torquato Tasso*. Scrive ora con ogni probabilità l'*Esposizione critica della Divina Commedia*.

1854. Febbraio. Dà inizio al corso pubblico di lezioni su Dante, che suscita larghi consensi. Tenuto in una sala del collegio di San Francesco da Paola, il corso si protrae fino agli ultimi di maggio o ai primi di giugno. Il 20 ottobre, scrive al Villari: « Qui è il Giappone; non vi è orma di vita intellettuale: io mi sento impaludare ».

1855. Continua il corso dantesco, inaugurandolo con la lezione sul tredicesimo dell'*Inferno*, che, per iniziativa di alcuni scolari, appare ne « Lo Spettatore » di Firenze dell'8 luglio. Comincia a collaborare al « Cimento » (gennaio: *La Beatrice Cenci dei Guerrazzi*; febbraio: *L'Ebreo di Verona del padre Bresciani*; aprile: *Satana e le Grazie di G. Prati*; luglio: *La Divina Commedia, versione del Lamennais*, cui seguono gli articoli sul Gervinus e, nel dicembre, il saggio *Alla sua donna. Poesia di G. Leopardi*) e contemporaneamente al « Piemonte », con gli articoli contro il murattismo e le polemiche sulla *Mirra* alfieriana. A Belgirate incontra per la prima volta Alessandro Manzoni.

1856. Osteggiato dall'ambiente universitario torinese, nel gennaio, accoglie l'invito della Eidgenössische Polytechnische Schule di Zurigo, procuratogli dal critico d'arte Giovanni Morelli, e alla fine di marzo lascia Torino. — Aprile. Inaugura il suo insegnamento con un corso di storia della letteratura italiana dei primi secoli. Nell'autunno comincia il corso su Dante, che svolgerà durante tutto l'anno accademico 1856-57. Due di quelle lezioni, *Dell'argomento della Divina Commedia e Carattere di Dante e sua utopia*, appaiono nella « Rivista contemporanea » di Torino. Frequenta alcuni colleghi del Politecnico (il Burckardt, il Vischer, il Moleschott, lo Cherbuliez) e « il fiore della emigrazione tedesca e francese » (fra cui Liszt, Wagner, Mathilde Wesendonck, alla quale dà lezioni di italiano), e il gruppo dei profughi italiani: Cironi, Passerini, Filippo De Boni. Ma, per lo più, è preso dallo studio (questi di Zurigo sono gli anni decisivi del superamento dell'idealismo hegeliano, dell'incarnazione del concetto calato nella realtà), quando non dal *rêve*: il legame affettivo con gli amici lontani, coi quali — oltre che con Virginia Basco — è in continui rapporti epistolari, e soprattutto il pensiero di una ex allieva torinese, Teresa De Amicis, che nell'aprile del '57 si trasformerà in amara, dolorosa rinuncia. — Agosto-ottobre. Torna, per le vacanze, a Torino, come farà negli anni successivi.

1857. Marzo. Alla morte del Paravia, aspira a succedergli nella cattedra torinese di letteratura italiana; ma, nel dicembre, non senza ragioni

d'indole politica, gli è preferito Domenico Cappellina. Continua le lezioni dantesche e progetta il «Libro su Dante».

1858. Luglio. Scrive il dialogo *Schopenhauer e Leopardi*, fra Zurigo e Torino. — 24 novembre. Prima conferenza pubblica dedicata al Petrarca. Il corso ebbe termine nella prima quindicina di febbraio dell'anno successivo. Contemporaneamente tiene al Politecnico, nel semestre inverno-primavera 1858-9, le lezioni sulla poesia cavalleresca e sul Manzoni.

1859. Da Zurigo segue appassionatamente le vicende della guerra. Nell'estate, durante le vacanze, prima di passare per Torino, si spinge fino a Milano, Genova e Firenze. Nel novembre è nominato professore a Pisa.

1860. Il De Meis lo dissuade dal partecipare alla spedizione dei Mille. Si dimette dal Politecnico (4 luglio) e, rinunciando alla cattedra dell'Università pisana, il 6 agosto torna a Napoli. Non accetta gli incarichi offertigli dal governo borbonico. All'arrivo di Garibaldi, il 9 settembre è nominato governatore della provincia di Avellino e il 27 dello stesso mese direttore della Pubblica Istruzione. Ne assume la carica solo il 25 ottobre, dopo i risultati del plebiscito, di cui era stato uno dei più accaniti sostenitori. Tiene l'ufficio fino al 9 novembre, esonerando vari professori dell'Università napoletana e sostituendoli con uomini nuovi: Bertrando Spaventa, Settembrini, P. E. Imbriani, P. S. Mancini.

1861. È eletto deputato al primo Parlamento italiano per il collegio di Sessa Aurunca. Alla nomina a professore di estetica nell'Università di Napoli preferisce l'esercizio del mandato parlamentare. Segretario della Camera, il 23 marzo, su designazione di Cavour, succede al Mamiani come ministro della Pubblica Istruzione («Provvedere all'istruzione popolare sarà la mia prima cura . . . Sarei troppo indegno di essere chiamato ministro del regno d'Italia, quando io esitassi un momento a proclamare la piena libertà della scienza . . .»; discorso alla Camera del 16 aprile). Rimane in carica anche nel successivo ministero Ricasoli, fino al 3 marzo '62.

1862. 21 novembre. Pronuncia alla Camera, dopo Aspromonte, un serrato discorso contro la politica del Rattazzi.

1863. Fonda a Napoli il quotidiano «L'Italia», organo dell'Associazione Unitaria Costituzionale presieduta dal Settembrini, che dirige fino al '65 (continuerà a collaborarvi anche quando il giornale fu trasferito a Firenze), battendosi insieme al Crispi e al Rattazzi, già suoi avversari, per la formazione di un'opposizione costituzionale. — 22 agosto. Sposa Maria Testa dei baroni Arenaprimo.

1866. Prima edizione dei *Saggi critici*, Napoli, Stabilimento de' classici italiani.

1867. È rieletto deputato per il collegio di Sansevero. Nella situazione politica succeduta a Mentana, assume una posizione ancor più radicale, estraniandosi per alcuni anni dalle lotte parlamentari.

1868. Riprende l'attività letteraria, iniziando la collaborazione alla «Nuova Antologia» (luglio: *L'Armando di G. Prati*; settembre: *Petrarca e la critica francese*; novembre: *L'ultimo de' puristi*).
1869. Continua la collaborazione alla «Nuova Antologia» (gennaio: *Franческа da Rimini*; marzo: *Settembrini e i suoi critici*; maggio: *Il Farinata di Dante*). Dà alle stampe il *Saggio critico sul Petrarca*, premettendo allo studio di dieci anni avanti l'articolo apparso nella «Nuova Antologia» del settembre precedente, e la seconda edizione, accresciuta, dei *Saggi critici* (entrambi i voll., Napoli, Morano). Lavora assiduamente alla stesura della *Storia della letteratura*.
23 maggio-6 giugno. Tiene a Napoli, nella Gran Sala del Capitolo dell'ex convento di San Domenico Maggiore, cinque conferenze su Machiavelli. Pubblica nella «Nuova Antologia» i saggi *La prima canzone di G. Leopardi* (agosto) e *L'Ugolino di Dante* (dicembre).
1870. Estate. Appare il primo volume della *Storia della letteratura* (il capitolo sul *Decameron* era già uscito nella «Nuova Antologia», nn. di giugno e agosto). — È membro del Comitato della Sinistra per l'occupazione di Roma.
1871. Escono nella «Nuova Antologia» i saggi *Ugo Foscolo* (giugno) e *Giuseppe Parini* (ottobre). — Il 15 ottobre è nominato dal ministro Correnti professore di letteratura comparata nell'Università di Napoli (la cattedra di italiano è ancora occupata dal Settembrini). Appare il secondo volume della *Storia della letteratura*.
1872. 29 gennaio - 31 maggio. Svolge il primo corso di lezioni sulla letteratura nel secolo XIX, dedicate al Manzoni. Nella «Nuova Antologia» del febbraio appare il saggio *Il mondo epico-lirico*, cui seguiranno, fino al dicembre '73, gli altri tre saggi manzoniani. Vede la luce la prima edizione dei *Nuovi saggi critici* (Napoli, Morano).
16 novembre. Inaugura il nuovo anno accademico col discorso *La scienza e la vita*.
1873. Secondo corso di lezioni: la scuola cattolico-liberale. — È eletto consigliere provinciale di Avellino, in rappresentanza del comune di Andretta. Il 25 novembre tiene al Circolo Filologico di Firenze la conferenza su Don Abbondio.
1874. Terzo corso di lezioni: la scuola democratica. Esce la terza edizione, riveduta dall'autore, dei *Saggi critici*. Riprende con fervore l'attività politica, promuovendo la costituzione del Comitato centrale di opposizione parlamentare di Napoli alla vigilia delle elezioni del novembre, che, poco più di un anno dopo, porteranno alla caduta della Destra storica (18 marzo 1876).
1875. Gennaio. Candidato nel collegio nativo di Lacedonia, dopo l'annullamento dei risultati del primo ballottaggio, si reca in Irpinia, raccontando le vicende del viaggio nei capitoli pubblicati a puntate, fra il gennaio e il giugno, nella «Gazzetta di Torino», e raccolti poi in volume

l'anno successivo (*Un viaggio elettorale*, Napoli, Morano, 1876). L'8 settembre, tiene la conferenza su Giovanni Meli nell'Aula Magna dell'Università di Palermo.

1876. Gennaio. Publica nella «Nuova Antologia» *Il principio del realismo*. Riprende, dopo un anno di interruzione, le lezioni universitarie a Napoli, svolgendo il corso sul Leopardi. Ne appaiono i riassunti in appendice al «Roma» di Napoli e al «Diritto» di Roma.
1877. Publica nella «Nuova Antologia» i due saggi leopardiani, *La Nerina di G. Leopardi* (gennaio) e *Le nuove canzoni di G. Leopardi* (giugno) e nel «Roma» e nel «Diritto» gli articoli, che vedono la luce fra il 18 giugno '77 e il 27 gennaio '78, in continuazione delle lezioni dedicate al Leopardi. — Conduce sulle colonne del «Diritto» la campagna, continuata nel '78, contro il trasformismo del Depretis e in particolare contro il «nicoterismo».
1878. Dal 24 marzo al 19 dicembre, ministro della Pubblica Istruzione nel primo ministero Cairoli. Publica nel «Roma» lo *Studio sopra Emilio Zola*.
1879. Ristampa i *Nuovi saggi critici*. — Il 10 giugno tiene al Circolo Filologico di Napoli la conferenza sull'*Assommoir*. Nella «Nuova Antologia» del 15 ottobre esce il suo *Leopardi risorto*. Il 25 novembre è di nuovo ministro della Pubblica Istruzione nel secondo ministero Cairoli e rimarrà in carica fino al 1 gennaio '81, quando si dimetterà per motivi di salute.
1881. Gennaio. Affetto da una grave malattia agli occhi, si ritira a Napoli, dove comincia a dettare alla nipote Agnese i propri *Ricordi* degli anni giovanili. Nella «Nuova Antologia» del 1 luglio esce l'articolo *Il nuovo Leopardi*.
1882. Ultima campagna elettorale. Abbandonato dai suoi elettori in Irpinia, rifiuta la nomina a senatore offertagli dal Depretis ed è eletto deputato nel collegio di Trani.
1883. Febbraio. Ultimo viaggio a Roma. Interviene ad alcune sedute della Camera. L'11 marzo tiene a Roma la conferenza sul *Darwinismo nell'arte*, che il 30 dello stesso mese ripete al Circolo Filologico di Napoli. Publica la seconda edizione del *Saggio critico sul Petrarca*, aggiungendovi la *Postilla* (Napoli, Morano).
Agosto-dicembre. Già colpito dal male, attende alla revisione delle lezioni e degli articoli leopardiani, in vista di quello che avrebbe dovuto essere lo *Studio su Giacomo Leopardi*.
29 dicembre. Muore nella sua casa di Napoli, in vico San Severo, assistito dalla moglie e dalla nipote Agnese.

NOTA BIBLIOGRAFICA

La bibliografia generale desanctisiana fino al 1917 è riunita nel volume di BENEDETTO CROCE, *Gli scritti di F. De Sanctis e la loro varia fortuna* (Bari, Laterza, 1917), e dal 1917 al 1934 nel *Supplemento* a cura di CARLO MUSCETTA pubblicato in appendice alle *Pagine sparse di F. De Sanctis*, edite dallo stesso Croce, ivi 1934. Per gli anni immediatamente successivi, sono da vedere le due rassegne bibliografiche a cura di DOMENICO MAGRÌ, apparse nel «Giorn. stor. d. letter. ital.», voll. CIV (1935), pp. 118-39, e CIX (1937), pp. 111-22. A un lavoro di integrazione e di aggiornamento, essenziale soprattutto per l'ultimo quindicennio che ha rappresentato il vero «ritorno» del De Sanctis, attende Dora Marra, bibliotecaria dell'Istituto Storico «B. Croce» di Napoli. Possono, intanto, consultarsi la bibliografia ragionata essenziale nella voce *F. De Sanctis*, curata dal MUSCETTA per i «Minori» del Marzorati (Milano 1961), nonché il saggio di A. ATTISANI, *L'estetica di F. De Sanctis e di B. Croce*, nella serie «Problemi ed orientamenti», *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, dello stesso editore, parte III (di imminente pubblicazione; estratto anticipato, Milano 1961). — D'interesse limitato, specialmente aneddotic, la *Bibliografia desanctisiana irpina (1884-1933)*, a cura di G. VALAGARA, Avellino 1933.

OPERE DEL DE SANCTIS

1°. OPERE PUBBLICATE DALL'AUTORE. Il De Sanctis, più o meno direttamente, curò in vita soltanto una parte delle sue opere, pubblicando in volume, oltre alla *Storia della letteratura italiana*, esclusivamente i saggi (e non tutti) e il racconto del proprio viaggio elettorale in Irpinia. Le lezioni, le memorie, l'epistolario e gli altri scritti non compresi nelle raccolte da lui curate, sono stati editi dopo la sua morte, via via nel tempo. Per la storia particolare dei singoli saggi, delle lezioni e delle pagine autobiografiche, riprodotti in questo volume, si vedano le relative note introduttive a piè di pagina: qui, oltre alle notizie concernenti la *Storia*, all'elenco delle prime stampe originali e delle opere postume, ci si limita a indicare le edizioni di maggior rilievo. — La *Storia della letteratura italiana*, scritta fra il 1868 e il 1871 (il ms. autografo, che è l'esemplare inviato in tipografia, si conserva nel fondo desanctisiano della Biblioteca Nazionale di Napoli: MSS. xvi-A-70, cc. 561, di cui alcune [233-8, 506 e 551] sono andate perdute), fu pubblicata per la prima volta in Napoli, presso Domenico e Antonio Morano, in due volumi, rispettivamente di pp. 408 e 493, con la data «1870»: in effetti, mentre il primo apparve nell'agosto 1870, il secondo volume non vide la luce che sul finire dell'anno successivo. Nel 1873 ne uscì, presso Antonio Morano, la seconda edizione, in due volumi di pp. 461 e 469 (il capitolo sul Cinquecento fu trasferito dal secondo al primo volume), certamente riveduta dall'autore. A questa, che delle tre apparse in vita del De Sanctis risulta la più corretta, seguì nel '79 la terza, sempre presso il Morano, sulla quale furono esemplate, non senza qualche ulteriore refuso e qualche arbitrio dei correttori, tutte le stampe Morano succedutesi fino al 1922. Nel frattempo, il Croce aveva approntato la sua nuova edizione (Bari, Laterza, 1912; rist. 1925), apportando al testo più di un ritocco,

uniformando nomi e titoli, introducendo, per un legittimo (almeno allora) criterio di «leggibilità», una punteggiatura moderna, di tipo manzoniano; e Paolo Arcari, tenendo presente la «parca e reverente correzione compiuta dal Croce», aveva dato alle stampe la prima edizione commentata (Milano, Treves, 1912-17). Altre ristampe seguirono (Milano, Istituto editoriale italiano, 1914; ivi, Sonzogno, 1931; ivi, Barion, 1934; Firenze, Salani, 1935), fino a quella a cura di NINO CORTESE, condotta con intenti critici e sussidiata di note e riferimenti bibliografici (*Opere complete di F. De Sanctis*, voll. I-II, Napoli, Morano, 1936-7). A parte va considerata l'edizione di GEROLAMO LAZZERI, illustrata nei luoghi e nelle persone, corredata di note e di un'antologia dei testi (Milano, Hoepli, 1940), e interrotta ai primi capitoli. A tutt'oggi, le edizioni meno irreprensibili sono quella del Croce rivista da ALFREDO PARENTE (Bari, Laterza, 1939; citata nelle nostre note come «Croce»), che rispetto alla precedente del 1912 si avvantaggia di una maggiore fedeltà alle prime stampe e al ms. (nella ristampa del 1954 figurano, però, numerosi refusi), e quella curata da N. Gallo per l'editore Einaudi (*Opere di F. De Sanctis*, sotto la direzione di C. Muscetta, voll. VIII-IX, Torino 1958). — Per la composizione della *Storia* sono ancora utili le pagine che il Croce fece seguire alla sua edizione del 1912, *Come fu scritta la «Storia della letteratura italiana»*; rist. in *Una famiglia di patrioti ed altri saggi storici e critici*, Bari, Laterza, 1949³, pp. 267-76. Per i giudizi dei contemporanei e la graduale rivalutazione, cfr. la bibliografia cit. dello stesso Croce. Traduzioni della *Storia* sono apparse in America, in Germania, in Argentina e in Jugoslavia. — Il De Sanctis pubblicò inoltre, esclusi gli articoli e gli opuscoli, i seguenti volumi: *Saggi critici*, Napoli, Stabilimento de' Classici italiani, 1866 (con prefazione di G. Montefredini, soppressa nelle edizioni successive); rist. ivi, Morano, 1869 e 1874. — *Saggio critico sul Petrarca*, ivi, id., 1869 e 1883. — *Nuovi saggi critici*, ivi, id., 1872 e 1879. — *Un viaggio elettorale*, ivi, id., 1876.

2°. OPERE POSTUME. *Studio su Giacomo Leopardi*, a cura di Raffaele Bonari, Napoli, Morano, 1885; *Scritti critici*, a cura di Vittorio Imbriani, ivi, id., 1886; *La giovinezza, frammento autobiografico*, a cura di Pasquale Villari, ivi, id., 1889; *Scritti politici*, a cura di Giuseppe Ferrarelli, ivi, id., 1889; *La letteratura italiana nel secolo XIX*, lezioni raccolte da Francesco Torraca e pubblicate da B. Croce, due voll., ivi, id., 1897; *Scritti vari inediti o rari di F. De Sanctis*, a cura di B. Croce, due voll., ivi, id., 1898; *Lettere da Zurigo a Diomede Marvasi (1856-60)*, a cura sempre del Croce, ivi, R. Ricciardi, 1913; *Beatrice* (lezione nona del primo corso torinese su Dante), a cura di Gerardo Laurini, ivi, Morano, 1914; *Lettere a Virginia*, a cura di B. Croce, Bari, Laterza, 1917, rist. 1926; *Esposizione critica della Divina Commedia* (di sul ms. autografo poi perduto), a cura di G. Laurini, Napoli, Morano, 1921; *Teoria e storia della letteratura*, lezioni tenute in Napoli dal 1839 al 1848 ricostruite sui quaderni della scuola da B. Croce, due voll., Bari, Laterza, 1926 (cui va aggiunto il quaderno pubblicato in «Fiera letteraria» dal 1 agosto al 12 settembre 1946); *Pagine sparse*, a cura di B. Croce, ivi, id., 1934; *Lettere dall'esilio (1853-60)*, a cura dello stesso, ivi, id., 1938; *Lezioni inedite sulla Divina Commedia. I corsi torinesi del*

1854-55, pubblicati da Michele Manfredi, Napoli, Morano, 1938; *Lettere a Teresa* (1856-57), a cura di Alda Croce, Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1954; *Lettere a Pasquale Villari*, a cura di Felice Battaglia, Torino, Einaudi, 1955; *Lezioni zurighesi sul Petrarca e altri scritti* (dai quaderni di Teodoro Frizzoni), a cura di Sergio Romagnoli, Padova, Liviana editrice, 1955. — Si vedano anche, soprattutto per la corrispondenza del De Sanctis dopo il '60, le comunicazioni del Croce all'Accademia Pontaniana di Napoli, raccolta nei dieci fascicoli di *Ricerche e documenti desanctisiani*, Napoli, Gianini, 1914-17 (estr. dagli «Atti») e, per altre lettere, lezioni, discorsi, specialmente «La Critica», voll. x-xi (1912-3).

3°. OPERE COMPLETE. Una prima edizione di tutti gli scritti, criticamente condotta secondo il disegno elaborato dal Croce (cfr. *Gli scritti di F. De Sanctis*, ed. cit., pp. 105 sgg.), fu intrapresa per l'editore Morano (Napoli, 1930 sgg.) da NINO CORTESE, della quale, dei diciotto previsti, sono apparsi solo quattordici volumi: I *Storia* (I-II), II *Letteratura nel secolo XIX* (III *Manzoni*, IV *La scuola liberale*, V *Mazzini e la scuola democratica*, VI *Leopardi*), III *Saggio sul Petrarca* (VII), I *Saggi critici* (VIII-X), le *Memorie e scritti giovanili* (XI-XII), la *Poesia cavalleresca* (con le altre lezioni zurighesi, XIII) e il primo volume di *Scritti e discorsi politici* (XIV). Nel rinato fervore di studi desanctisiani di questi ultimi anni è in corso la pubblicazione di due nuove edizioni di tutti gli scritti, l'una e l'altra fondate su rigorosi criteri di restituzione del testo e di commento. Della prima, promossa dall'editore Einaudi e diretta da Carlo Muscetta, sono apparsi finora i volumi seguenti: V *Lezioni e saggi su Dante*, a cura di S. Romagnoli; VI *Saggio critico sul Petrarca*, a cura di N. Gallo, con pref. di N. Sapegno; VIII-IX *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. Gallo, con pref. di N. Sapegno; X-XIII *La letteratura italiana nel secolo decimonono*, a cura di C. Muscetta, G. Candeloro, D. Puccini, A. Perna; XV *Il Mezzogiorno e lo Stato unitario*, a cura di F. Ferri; XVIII *Epistolario (1836-56)*, a cura di G. Ferretti e M. Mazzocchi Alemanni. Dell'altra, diretta da Luigi Russo e compresa nella collezione laterziana degli «Scrittori d'Italia», oltre i due volumi della *Storia* (ed. Croce-Parente), hanno visto la luce: I *Saggi critici*, a cura di L. Russo, la *Letteratura italiana nel secolo XIX* (I *Manzoni*, a cura di L. Blasucci, II *La scuola liberale e la scuola democratica*, a cura di F. Catalano, III *Leopardi*, a cura di W. Binni), il *Saggio critico sul Petrarca*, a cura di E. Bonora e la *Poesia cavalleresca e scritti vari*, a cura di M. Petrini. Parallelamente, i volumi laterziani appaiono in edizione commentata, con introduzione e note degli stessi curatori del testo.

Fra le edizioni parziali, oltre ai tre volumi di *Saggi critici*, curati da P. Arcari (Milano, Treves, 1914), che costituiscono la prima raccolta organica, in ordine cronologico, dei saggi del De Sanctis, compresi quelli da lui non inclusi nei volumi originali, e alla diligente ristampa popolare della *Storia* (due voll.) e dei *Saggi e scritti critici e vari* (8 voll.), curata dal Tenconi per l'editore Barion (Sesto San Giovanni - Milano, 1933-41), va particolarmente ricordata l'impeccabile antologia di *Scritti critici di F. De Sanctis*, a cura di Gianfranco Contini, Torino, U.T.E.T., 1949.

SCRITTI SUL DE SANCTIS

Nella ricca bibliografia critica del De Sanctis (per la quale, fino al 1937, si vedano il vol. cit. del Croce, il *Supplemento* del Muscetta e le rassegne del Magri), fra gli scritti, fondamentali per la ricostruzione biografica e per una prima definizione della sua opera e del suo pensiero, anteriori alle decisive ricerche e analisi del Croce, si vedano: per la prima scuola napoletana fino al 1848, P. VILLARI, prefazione a *Memorie e scritti di Luigi La Vista*, Firenze, Le Monnier, 1863; per la biografia fino al '65, N. GAETANI TAMBURINI, *F. De Sanctis. Cenno biografico*, Brescia 1865; rist. dal Croce in *Scritti varii inediti o rari di F. De Sanctis*, ed. cit., vol. II, pp. 267-87; per la biografia e le opere in generale, A. GASPARY, *F. De Sanctis*, in «Archiv für die neueren Sprachen und Literaturen» dello Herrig, voll. LIII (1874), pp. 129-48, e LIV (1875), pp. 1-38; *In memoria di F. De Sanctis*, pubblicazione curata da M. MANDALARI, Napoli, Morano, 1884 (cfr. specialmente la commemorazione del De Meis); MARC-MONNIER, *F. De Sanctis, sa vie et ses oeuvres*, in «Revue des Deux Mondes», 1 aprile 1884, pp. 632-67; P. FERRIERI, *F. De Sanctis e la critica letteraria*, Milano, Hoepli, 1888; S. SACERDOTE, *La vita e le opere di F. De Sanctis*, Firenze, Barbèra, 1896; per le lezioni della seconda scuola napoletana (1872-76), F. TORRACA, *F. De Sanctis e la sua seconda scuola*, in «La settimana» di Napoli, a. I, n. 33; poi rist. in *Per F. De Sanctis*, Napoli, Perrella, 1910. — L'attività di BENEDETTO CROCE intorno al De Sanctis copre circa mezzo secolo e non solo costituisce il maggior contributo alla conoscenza dell'opera e della personalità dello scrittore, ma investe i principali problemi metodologici dibattutisi tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento. In particolare, si vedano il suo primo scritto desanctisiano, *Di un giudizio intorno all'opera letteraria di F. De Sanctis*, in *Critica letteraria. Questioni teoriche*, Roma, Loescher, 1895; rist. in *Primi saggi*, Bari, Laterza, 1951⁸, pp. 119-33; *Estetica*, ivi 1902, p. II, cap. xv; la raccolta di scritti pubblicati fra il 1896 e il 1917, rist. in *Una famiglia di patrioti*, ed. cit., pp. 161-304 (particolarmente notevoli la polemica *F. De Sanctis e i suoi critici recenti*, memoria letta all'Accademia Pontaniana di Napoli nel 1898 e già pubblicata in *Scritti varii di F. De Sanctis*, ed. cit., e i due articoli: *Il De Sanctis e il Carducci* [1911], e *Il De Sanctis e il pensiero tedesco* [1912]); i saggi *De Sanctis e Schopenhauer* e *De Sanctis e l'hegelismo*, rispettivamente del 1902 e 1912, ora nel vol. *Saggio sullo Hegel seguito da altri scritti di storia della filosofia*, Bari, Laterza, 1948⁴, pp. 354-95; *F. De Sanctis* (1911), in *Letteratura della Nuova Italia*, vol. I, ivi, 1943⁴, pp. 357-78; *Il soggiorno in Calabria, l'arresto e la prigionia di F. De Sanctis*, in «Nuova Antologia», 16 marzo 1917; rist. in *Aneddoti di varia letteratura*, vol. IV, ivi 1954; *La poesia di Dante*, ivi 1921; *Rileggendo il discorso del De Sanctis sulla Scienza e la Vita* (1924), ora in *Cultura e vita morale*, ivi 1955³, pp. 272-88. Ai quali studi va aggiunta l'opera, già ricordata, del Croce editore e prefatore di saggi, lettere, lezioni, discorsi inediti, allo stesso modo che indagatore di fonti biografiche e del milieu culturale del De Sanctis. Cfr. specialmente *Ricerche e documenti desanctisiani* citt., e, per una serie di minori contributi, le annate de «La Critica» e dei «Quaderni della Critica». Degli scritti

contemporanei o immediatamente successivi alla vasta elaborazione del Croce, molti dei quali maturati nell'ambito della sua cerchia culturale, si ricordano specialmente due opere di carattere generale, che da diversi angoli visuali inquadrano il significato dell'opera desanctisiana, soprattutto della *Storia*: G. A. BORGESE, *Storia della critica romantica*, Napoli, «La Critica», 1905, e Milano, Treves, 1920, e G. GETTO, *Storia delle storie letterarie*, Milano, Bompiani, 1942; e i lavori particolari di L. RUSSO, *F. De Sanctis e la cultura napoletana (1860-1885)*, La Nuova Italia 1928, rist. Bari, Laterza, 1943, e di E. CIONE (*F. De Sanctis dalla Nunziatella a Castel dell'Ovo*, Napoli 1933; *L'estetica di F. De Sanctis*, Firenze, Barbèra, 1935, rist. Milano, Perinetti-Casoni, 1945; *F. De Sanctis*, Messina-Milano, Principato, 1938; rist. Milano, Perinetti-Casoni, 1944; *Napoli romantica 1830-1848*, Milano, Domus, 1942 e 1944), alcuni ripubblicati nel vol. *Il paradiso dei diavoli*, Milano, Longanesi, 1949, e tutti ora rifusi nel volume complessivo *F. De Sanctis ed i suoi tempi*, Napoli, Montanino, 1960. Fra gli studi compresi nelle bibliografie citt. meritano ancora di esser visti: U. FRESCO, *Intenzioni e intuizioni di artisti nella critica di F. De Sanctis*, in «Giorn. stor. d. letter. ital.», LXXIV (1919), pp. 64-80; G. TOFFANIN, *Flaubert critico e l'ultimo De Sanctis*, in «La Cultura», a. 1, nn. 1-2, rist. in *La critica e il tempo*, Torino, Paravia, 1930, pp. 1-43; F. NERI, *Il De Sanctis e la critica francese*, in «Giorn. stor. d. letter. ital.», LXXIX (1922), pp. 219-63, rist. in *Storia e poesia*, Torino, Chiantore, 1944; M. FUBINI, *Jean Racine e la critica delle sue tragedie*, Torino, Sten, 1925, pp. 279-85; P. PIZZO, *Alessandro Manzoni nella critica di F. De Sanctis*, in «Giorn. stor. d. letter. ital.», LXXXVI (1925), pp. 1-80; D. MAGRÌ, *Il primo passo della critica di F. De Sanctis (1838-53)*, Catania, Giannotta, 1927; G. DEBENEDETTI, *Critica ed autobiografia*, in «Il Baretto», febbraio 1927, rist. in *Saggi critici*, Firenze, Solaria, 1929, e Milano, Mondadori, 1952; D. PETRINI, *Carducci e De Sanctis (critica di filosofi e critica di letterati)*, in «Fiera letteraria», 17 giugno 1928, rist. in *Dal barocco al decadentismo*, Firenze, Le Monnier, 1957, vol. II, pp. 305-11; V. CARDARELLI, *Parliamo dell'Italia*, Firenze, Vallecchi, 1931; G. TROMBATORE, *Il giudizio del De Sanctis sul Guicciardini*, in «La Nuova Italia», II (1931); C. MUSCETTA, *La poetica realistica e il gusto del De Sanctis scrittore*, in *Studi desanctisiani*, a cura dello stesso, Napoli, Guida, 1931; J. F. GUIDAZZI, *Il Leopardi nei «Canti» e la critica dal De Sanctis ai nostri giorni*, in «Civiltà moderna», V (1933), pp. 152-82 e 281-304; F. NERI, *F. De Sanctis*, in «Illustrazione italiana», 31 dicembre 1933; A. FARINELLI, *F. De Sanctis*, Roma, Accademia d'Italia, 1934; G. DEBENEDETTI, *Commemorazione del De Sanctis* (1934), in *Saggi critici*, nuova serie, Roma, OET, 1945; W. A. VETTERLI, *F. De Sanctis critico della «Commedia»*, in «La Nuova Italia», 1934, n. 2. Si vedano poi: M. VALGIMIGLI, *F. De Sanctis* (1937), rist. in *Poeti e filosofi di Grecia*, Bari, Laterza, 1951⁸; H. FRIEDRICH, *F. De Sanctis, sein Ruhm und sein Werk*, in «Romanische Forschungen», 1937; G. MARZOT, *Realismo e verismo nella critica di F. De Sanctis*, in «La Nuova Italia», 1938, nn. 2-3; A. MOMIGLIANO, *Le lezioni torinesi del De Sanctis sulla «Divina Commedia»* (1938), in *Elzeviri*, Firenze, Le Monnier, 1945; G. PETRONIO, *F. De Sanctis*, Torino, Paravia, 1939; F. MONTANARI, *F. De Sanctis*, Brescia,

Morcelliana, 1939; E. LI GOTTI, *Attualità della critica del De Sanctis*, in *Saggi*, Firenze 1941; W. BINNI, *L'amore del concreto e la situazione nella prima critica desanctisiana* (1942), in *Critici e poeti*, Firenze, La Nuova Italia, 1951; N. GIORDANO-ORSINI, *De Sanctis, Hegel e la « situazione poetica »*, in « Civiltà moderna » maggio-agosto 1942; L. RUSSO, *La carriera mentale di F. De Sanctis*, in *Ritratti e disegni storici*, serie seconda, Bari, Laterza, 1946; G. GETTO, *Storia letteraria*, nella serie « Problemi ed orientamenti » dell'editore Marzorati, Milano 1951², pp. 138-47; G. CONTINI, introduzione alla scelta cit. *Scritti critici di F. De Sanctis*, 1949; le introduzioni ai volumi commentati dell'edizione laterziana delle opere del De Sanctis (di L. RUSSO ai *Saggi critici*, di E. BONORA al *Saggio critico sul Petrarca*, di W. BINNI al *Leopardi*) e quelle dell'edizione Einaudi (di N. SAPEGNO alla *Storia*, di C. MUSCETTA alle lezioni sulla letteratura nel secolo decimonono, di S. ROMAGNOLI a *Lezioni e saggi su Dante*, di F. FERRI al vol. di scritti politici *Il Mezzogiorno e lo Stato unitario*, e di M. MAZZOCCHI ALEMANNI al primo volume dell'*Epistolario*) e i capitoli dedicati al De Sanctis nelle rassegne critiche di vari, in *Classici italiani nella storia della critica*, a cura di W. BINNI, Firenze, La Nuova Italia, 1954. Per il punto di vista marxista, che in gran parte muove dalla lucida impostazione elaborata da ANTONIO GRAMSCI negli anni del carcere (cfr. *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950), oltre all'articolo di A. SERONI, *De Sanctis, Zola e la cultura italiana moderna*, in « Rinascita », x (1953), nn. 8-9, si veda V. GERRATANA, *Introduzione all'estetica desanctisiana*, in « Società », ix (1953), nn. 1-2. Nello stesso numero della rivista sono da vedere gli articoli di D. CANTIMORI, *De Sanctis e il « Rinascimento »*, N. SAPEGNO, *De Sanctis e Leopardi* e G. FERRETTI, *La nuova scuola di De Sanctis*. Fra gli studi più recenti, si ricordano F. FLORA, *Svolgimento del pensiero critico moderno (dal De Sanctis al '900)*, in « Letterature moderne », v (1954), pp. 1-35; G. PEPE, *Problemi della politica e dell'educazione in F. De Sanctis*, in *Pane e terra nel Sud*, Firenze 1954, pp. 150-67; A. BORLENGHI, *La critica letteraria dal De Sanctis ad oggi*, nella serie « Le correnti », Milano, Marzorati, 1956, vol. II, pp. 938-54; e, in particolar modo, R. WELLEK, *F. De Sanctis e la critica dell'Ottocento*, tratto dal terzo vol. della sua *History of Modern Criticism*, apparso in trad. it. in « Convivium », a. XXV, nuova serie, 3°, maggio-giugno 1957, pp. 308-30, e C. MUSCETTA, *F. De Sanctis* cit., nella serie « I minori » (di imminente pubblicazione; estratto anticipato, Milano, Marzorati, 1961). Altri rinvii e indicazioni sono dati nel corso delle note a piè di pagina.

TAVOLA DELLE PRINCIPALI OPERE
PIÙ SPESSO RICORDATE NEL CORSO DELLE NOTE
ALLA «STORIA DELLA LETTERATURA»

- C. CANTÙ, *Storia della letteratura italiana*, Firenze, Le Monnier, 1865.
 G. CARDUCCI, *Rime di Cino da Pistoia e di altri*, ivi, Barbèra, 1862.
 G. CARDUCCI, *Le Stanze, l'Orfeo e le Rime di Angelo Poliziano*, ivi, id., 1863.
Classici italiani nella storia della critica (I), a cura di vari: opera diretta da Walter Binni, ivi, La Nuova Italia, 1954.
 B. CROCE, *Ricerche e documenti desanctisiani*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», fasc. I-X, Napoli, Giannini, 1914-17.
 P. EMILIANI GIUDICI, *Storia della letteratura italiana*, Firenze, Le Monnier, 1855².
 P. L. GINGUENÉ, *Histoire littéraire d'Italie*, Milan, Giusti, 1820-1.
 CH. LABITTE, *La Divine Comédie avant Dante, les prédécesseurs et les inspireurs de Dante*, in «Revue des Deux Mondes», serie IV, vol. XXXI, settembre 1842.
 N. MACHIAVELLI, *Opere*, Firenze, Parenti, 1843.
 V. NANNUCCI, *Manuale della letteratura del primo secolo della lingua italiana*, ivi, Barbèra, 1856-58².
 E. QUINET, *Révolutions d'Italie*, Paris 1848.
 F. SCHLEGEL, *Storia della letteratura antica e moderna*, trad. di F. Ambrosoli, Milano 1828.
 L. SETTEMBRINI, *Lezioni di letteratura italiana*, voll. I-II, Napoli, Morano, 1865.
 F. TRUCCHI, *Le poesie italiane di dugento autori dall'origine della lingua fino al secolo decimosettimo*, 4 voll., Prato, Guasti, 1846-47.

STORIA
DELLA LETTERATURA ITALIANA

I

I SICILIANI

Il più antico documento della nostra letteratura è comunemente creduto la cantilena o canzone di Ciullo (diminutivo di Vincenzo) di Alcamo,¹ e una canzone di Folcacchiero da Siena.²

Quale delle due canzoni sia anteriore, è cosa puerile disputare, essendo esse non principio, ma parte di tutta un'epoca letteraria, cominciata assai prima, e giunta al suo splendore sotto Federico II da cui prese il nome.

Federico II, imperatore d'Alemagna e re di Sicilia, chiamato da Dante «cherico grande»,³ cioè uomo dottissimo, fu, come leggesi nel *Novellino*, nobilissimo signore, nella cui corte a Palermo veniva «la gente che avea bontade, sonatori, trovatori e belli favelatori». ⁴ E perciò i rimatori di quel tempo, ancorché parecchi sieno d'altra parte d'Italia, furono detti siciliani.⁵

Nello stendere questo primo e il secondo capitolo della *Storia*, per l'apparato storico critico e per le citazioni, il De Sanctis utilizzò largamente il *Manuale della letteratura del primo secolo della lingua italiana*, di Vincenzio Nannucci (2 voll., Firenze 1856²) e le *Poesie italiane di dugento autori dall'origine della lingua infino al secolo decimosettimo*, raccolte e illustrate da Francesco Trucchi, 4 voll., Prato 1846-47. Alle origini della letteratura, in particolare al problema relativo ai rimatori siciliani e al rapporto fra lingua e letteratura, egli aveva dedicato nel 1856, a Zurigo, un articolo incompiuto sotto forma di lettera a Camillo De Meis (pubblicato la prima volta dal Croce in «Atti dell'Accademia Pontaniana», IV, Napoli 1914, pp. 18 sgg.) e, sullo stesso argomento, aveva tenuto la prolusione al corso zurighese di quell'anno; pubblicato ivi, pp. 29 sgg. Per entrambi, cfr. ora il volume *La poesia cavalleresca e scritti vari*, a cura di Mario Petrini, Bari 1954, pp. 179-87.

1. *la cantilena* . . . *Alcamo*: cfr. Nannucci, *Manuale ecc. cit.*, I, pp. 1 sgg. Sul carattere popolare del contrasto di Cielo d'Alcamo e sul suo valore di «documento che fa supporre tutto un ciclo poetico», si veda anche il *Saggio critico sul Petrarca*, Torino 1952, p. 48. La fortuna critica del componimento e la questione intorno all'origine e al nome dell'antico rimatore sono di vari anni posteriori alla *Storia*. Quanto al termine *cantilena*, comune alla storiografia ottocentesca, cfr. lo stesso Nannucci e, fra l'altro, PAOLO EMILIANI-GIUDICI, *Storia della letteratura italiana*, Firenze 1855², I, p. 75.
2. *una canzone* . . . *Siena*: la canzone *Tutto lo mondo vive senza guerra*, ricordata più oltre; data anche questa dal Nannucci, op. cit., I, pp. 16 sgg., e definita dal Cantù «la più antica canzone di nostra favella» (CESARE CANTÙ, *Storia della letteratura italiana*, Firenze 1865, p. 26). I due componimenti sono pressoché contemporanei, dettati fra il 1231 e il 1250 il primo, e certamente non oltre il 1250 il secondo. 3. *Convivio*, IV, x, 6. 4. *Novellino*, XXI dell'edizione Gualteruzzi. Come spesso, la citazione è ridotta all'essenziale e in parte inserita nel discorso desanctisiano. 5. *E perciò* . . . *siciliani*: cfr.

Che cosa è la cantilena di Ciullo?

È una tenzone, o dialogo tra Amante e Madonna, Amante che chiede, e Madonna che nega e nega, e in ultimo concede, tema frequentissimo nelle canzoni popolari di tutt'i tempi e luoghi, e che trovo anche oggi a Firenze nella Canzone tra il Frustino e la Crestaia.¹

Ciascuna domanda e risposta è in una strofa di otto versi, sei settenari, di cui tre sdruccioli e tre rimati, chiusi da due endecasillabi rimati. La lingua è ancor rozza e incerta nelle forme grammaticali e nelle desinenze, mescolata di voci siciliane, napoletane, provenzali, francesi, latine. Diamo ad esempio due strofe:²

AMANTE — *Molte sono le femine
che hanno dura la testa,³
e l'uomo con parabole⁴
le dimina⁵ e ammonesta.⁶
tanto intorno percacciale⁷
sinché l'ha in sua podesta.⁸
Femina d'uomo non si può tenere.
Guàrdati, bella, pur di ripentere.⁹*

MADONNA — *Che eo¹⁰ me ne pentesse?¹¹
davanti¹² foss'io auccisa,¹³
ca nulla buona femina
per me fosse riprisa.¹⁴
Er sera¹⁵ ci passasti*

De vulgari eloquentia, I, XII, 4: «et quia regale solium erat Sicilia, factum est ut quicquid nostri predecessores vulgariter protulerunt, sicilianum vocaretur». 1. Canzone dialogata, divisa in più episodi, popolare in Firenze durante il secondo Ottocento e data più tardi alle stampe (*Il Frustino e la Crestaia. Scene della vita domestica*, Firenze 1904). 2. *Rosa fresca aulentissima*, vv. 49-64. Come s'è avvertito nella nota al testo, le citazioni si danno nella forma usata dal De Sanctis, indicando di volta in volta le varianti di maggior rilievo. 3. Sono ostinate [n. d. a.]. 4. «Parabole» o «paraole», parole. Nel basso latino si dice *parabola* [n. d. a.]. 5. Domina, come «dimino» per domino o dominio [n. d. a.]. 6. Persuade, ammonisce. In provenzale e spagnuolo si dice *admonestar* [n. d. a.]. 7. «Percacciare», dar la caccia; in provenzale *percassar* [n. d. a.]. 8. *Potestas*, podesta, come *maiestas*, maesta [n. d. a.]. 9. «Pentere», «ripentere», dal latino *poenitere* [n. d. a.]. 10. «Eo» da *ego*, come «meo» da *meus*, ablativo *meo* [n. d. a.]. 11. «Pentessi», pentissi: desinenza conforme alla latina, *poenituisset* [n. d. a.]. 12. Piuttosto, o innanzi; in provenzale *davant* [n. d. a.]. 13. In napoletano *acciso*, nel basso latino *aucir*[e], nel provenzale *aucir* [e *aucire*, donde ital. ant. *aucire*, *aucidere*, *ancidere*, *alcidere*] e *aucis* [part. pass.], nell'antico francese *occire* [e *ocire*] [n. d. a.]. 14. Nel basso latino *prisus* e *riprisus*, in siciliano *prisu* e *riprisu*. *Ca* vuol dire ché, o perché, ed è napoletano [n. d. a.]. 15. Ieri sera; in provenzale *er ser*, dal latino *heri sero* [n. d. a.]. Nel Nannucci «A sera ci passasti». La lezione preferita dal De Sanctis e riportata in nota dal Nannucci, è quella del Codice Vaticano.

*correnno*¹ alla distisa.²
*Acquistiti*³ riposo, canzoneri:⁴
*le tue paraole*⁵ a me non piaccion gueri.⁶

La canzone è tirata giù tutta d'un fiato, piena di naturalezza e di brio e di movimenti drammatici, rapida, tutta cose, senza ombra di artificio e di retorica.⁷ Ci è una finezza e gentilezza di concetti in forma ancor greggia, ineducata. E perciò il documento è più prezioso, perché se l'ingegno del poeta apparisce ne' concetti e ne' sentimenti e nell'andamento vivo e rapido del dialogo, la forma è quasi impersonale, ritratto immediato e genuino di quel tempo.

E studiando in quella forma, è facile indurre che c'era allora già la nuova lingua, non ancora formata e fissata, ma tale che non solo si parlava, ma si scriveva; e c'era pure una scuola poetica col suo repertorio di frasi e di concetti, e con le sue forme tecniche e metriche già fissate.

Chi sa quanto tempo si richiede perché una lingua nuova acquisti una certa forma, che la renda atta ad essere scritta e cantata, può farsi capace che la lingua di Ciullo, ancorché in uno stato ancora di formazione, dovea già essere usata da parecchi secoli indietro.

E ci volle anche almeno un secolo, perché fosse possibile una scuola poetica, giunta allora all'ultimo grado della sua storia, quando i concetti, i sentimenti e le forme diventano immobili come un dizionario e sono in tutti i medesimi.

Come e quando la lingua latina sia ita in decomposizione, quali erano i dialetti usati dalle varie plebi, come e quando siensi formate le lingue nuove o moderne neolatine, quando e come siesi formato il nostro volgare, si può congetturare con più o meno di verisimiglianza, ma non si può affermare per la insufficienza de' documenti. Oltreché, non è questo il luogo di esaminare e chiarire quistioni

1. «Correnno», forma napoletana: *quanno, munno, dicenno, correnno*, ecc. [n. d. a.]. 2. «Alla distisa», alla distesa, a tutta corsa [n. d. a.]. 3. «Acquistiti» in luogo di «acquistati», desinenza dell'imperativo usata anche oggi in parecchi luoghi: «acquistiti riposo» vuol dire «vattene in pace, ritirati e finiscila, acquètati» [n. d. a.]. 4. «Canzoneri, canzonero, canzonere» vuol dire canzonatore, burlatore [n. d. a.]. 5. «Paraole» o «parabole», in provenzale *paraulas* [n. d. a.]. 6. «Gueri» o, come è in Brunetto Latini, «guero», guarì, punto, niente affatto, in francese *guère* [n. d. a.]. 7. *La canzone . . . rettorica*: nel *Saggio critico sul Petrarca*, loc. cit.: «Il dialogo è vivace e ricco di movimenti e situazioni drammatiche».

filologiche di così alto interesse, materia non ancora esausta di sottili e appassionante discussioni.

Si possono affermare alcuni fatti.

La lingua latina fu sempre in uso presso la parte colta della nazione, parlata e scritta da' chierici, da' dottori, da' professori e da' discepoli. Ricordano Malespini dice che Federico II seppe «la lingua nostra latina e il nostro volgare».¹

Ci erano dunque due lingue nostre nazionali, il latino e il volgare. E che accanto al latino ci fosse il volgare, parlato nell'uso comune della vita, si vede pure da' contratti e istrumenti scritti in un latino che pare una traduzione dal volgare, e dove spesso accanto alla voce latina trovi la voce in uso con un *vulgo dicitur, o dicto*.

Questo volgare non era in fondo che lo stesso latino, come erasi ito trasformando nel linguaggio comune, detto il «romano rustico». Nell'812 il concilio di Torsi raccomanda ai preti di affaticarsi a dichiarare le omelie in «lingua romana rustica».² Questa lingua romana o romanza, dice Erasmo, presso gli spagnuoli, gli africani, i galli e le altre romane province era così nota alla plebe, che gli ultimi artigiani intendevano chi la parlasse, «solo che l'oratore si fosse accostato alla guisa del volgo». Il volgo dunque parlava un dialetto molto simile al romano, e similissimo a questo dovea essere il nostro volgare, anzi quasi non altro che questo, uno nelle sue forme sostanziali, vario ne' diversi dialetti, quanto alle sue parti accidentali, come desinenze, accenti, affissi, ecc. C'era dunque un tipo unico, presente in tutte le lingue neolatine, e più prossimo, come nota Leibnizio, alla lingua italica, che ad alcun'altra.

Con lo scemare della coltura prevalsero i dialetti. Per le chiese, per le scuole, negli atti pubblici era usato un latino barbaro, molto simile alla lingua del volgo. Nell'uso comune il volgare non era parlato in nessuna parte, ma era dappertutto, come il tipo unico a cui s'informavano i dialetti e che li certificava di una sola famiglia.

Questo tipo o carattere de' nostri dialetti appare e nella somiglianza de' vocaboli e delle forme grammaticali, e ne' mezzi musicali e analitici sostituiti alla prosodia e alle forme sintetiche della

1. *Cronaca*, cvii; in Nannucci, op. cit., II, p. 21. 2. Il riferimento al concilio di Tours (nella stessa forma volgarizzata che è in Dante, *Purg.*, xxiv, 23, e nel Tasso, *Ger. lib.*, I, 62), come le citazioni che seguono di Erasmo e di Leibniz, sono nella prefazione delle *Poesie italiane* del Trucchi, cit., I, rispettivamente pp. XLVIII, XLVII e XLVIII.

lingua latina. Il nome generico della nuova lingua, come segno di distinzione dal latino, era il «volgare». Così Malespini dicea: «la nostra lingua latina e il nostro volgare», cioè la nuova lingua parlata in tutta Italia dal volgo ne' suoi dialetti.

Con lo svegliarsi della coltura, se parecchi dialetti rimasero rozzi e barbari, come le genti che li parlavano, altri si pulirono con tendenza visibile a svilupparsi dagli elementi locali e plebei, e prendere un colore e una fisionomia civile, accostandosi a quel tipo o ideale comune fra tante variazioni municipali, che non si era perduto mai, che era come criterio a distinguere fra loro i dialetti più o meno conformi a quello stampo, e che si diceva il volgare, così prossimo al romano rustico.

Proprio della coltura è suscitare nuove idee e bisogni meno materiali, formare una classe di cittadini più educata e civile, metterla in comunicazione con la coltura straniera, avvicinare e accomunare le lingue, sviluppando in esse non quello che è locale, ma quello che è comune.

La coltura italiana produsse questo doppio fenomeno: la ristaurazione del latino e la formazione del volgare. Le classi più civili da una parte si studiarono di scrivere in un latino meno guasto e scorretto, dall'altra, ad esprimere i sentimenti più intimi e familiari della nuova vita, lasciando alla spregiata plebe i natii dialetti, cercarono forme di dire più gentili, un linguaggio comune, dove appare ancora questo o quel dialetto, ma ci si sente già uno sforzo ad allontanarsene e prendere quegli abiti e quei modi più in uso fra la gente educata e che meglio la distinguano¹ dalla plebe.

Questo linguaggio comune si forma più facilmente dove sia un gran centro di coltura, che avvicini le classi colte e sia come il convegno degli uomini più illustri. Questo fu a Palermo, nella corte di Federico II, dove convenivano siciliani, pugliesi, toscani, romagnoli, o per dirla col *Novellino*, «dove la gente che avea bontade veniva a lui da tutte le parti».²

Il dialetto siciliano era già sopra agli altri, come confessa Dante.³ E in Sicilia troviamo appunto un volgare cantato e scritto, che non è più dialetto siciliano e non è ancora lingua italiana, ma è già,

1. *la distinguano*: nel ms. e nelle edizioni Morano: «la distingue». La correzione è del Croce. 2. *Novellino*, XXI cit. dell'edizione Gualteruzzi. 3. *Il dialetto* . . . Dante: cfr. *De vulg. eloq.*, I, XII, 2: «videtur sicilianum vulgare sibi famam pre aliis asciscere».

malgrado gli elementi locali, un parlare comune a tutt'i rimatori italiani, e che tende più e più a scostarsi dal particolare del dialetto e divenire il linguaggio delle persone civili.

La Sicilia avea avuto già due grandi epoche di coltura, l'araba e la normanna.¹ Il mondo fantastico e voluttuoso orientale vi era penetrato con gli arabi, e il mondo cavalleresco germanico vi era penetrato co' normanni, che ebbero parte così splendida nelle Crociate. Ivi più che in altre parti d'Italia erano vive le impressioni, le rimembranze e i sentimenti di quella grande epoca da Goffredo a Saladino; i canti de' trovatori, le novelle orientali, la Tavola rotonda, un contatto immediato con popoli così diversi di vita e di coltura, avea colpito le immaginazioni e svegliata la vita intellettuale e morale. La Sicilia divenne il centro della coltura italiana. Fin dal 1166 nella corte del normanno Guglielmo II convenivano i trovatori italiani. Sotto Federico II l'Italia colta avea la sua capitale in Palermo. Tutti gli scrittori si chiamavano siciliani. Cronache, trattati scrivevano in un latino già meno rozzo, anzi ricercato e pretensioso, come si vede nel Falcando.² I sentimenti e le idee nuove avevano la loro espressione in quel romano rustico, fondo comune di tutt'i dialetti e divenuto il parlare della gente colta, il volgare, di tutt'i volgari moderni il più simile al latino.

La lingua di Ciullo non è dialetto siciliano, ma già il volgare, com'era usato in tutt'i trovatori italiani, ancora barbaro, incerto e mescolato di elementi locali, materia ancora greggia.

Vi si trova una forma poetica molto artificiosa e musicale, con un gioco assai bene inteso di rime, e grande ricchezza e spontaneità di forme e di concetti. Per giungere fin qui è stato necessario un lungo periodo di elaborazione. Ciullo è l'eco ancora plebea di quella vita nuova svegliatasi in Europa al tempo delle Crociate, e che avea avuta la sua espressione anche in Italia, e massime nella normanna Sicilia. Di quella vita un'espressione ancor semplice e immediata, ma più nobile, più diretta e meno locale, è nella romanza attri-

1. *La Sicilia . . . normanna*: per gli accenni, che seguono, al fiorire della cultura araba e normanna in Sicilia, cfr. prefazione cit. delle *Poesie italiane* del Trucchi, I, pp. xxvii sgg. 2. *come si vede nel Falcando*: la *Historia (o Liber) de regno Siciliae* di Ugo Falcando, edita dal Muratori (*Rerum italicarum scriptores*, Milano 1725, VII, pp. 247-400), era stata ristampata in *Cronisti e scrittori sincroni napoletani* da Giuseppe Del Re, con traduzione a fronte di Bruto Fabricatore, Napoli 1845, pp. 277-400. Un analogo richiamo all'antico cronista è in Emiliani-Giudici, *Storia* cit., I, p. 64.

buita al re di Gerusalemme e nel lamento dell'amante del crociato, di Rinaldo d'Aquino.¹ Sentimenti gentili e affettuosi sono qui espressi in lingua schietta e di un pretto stampo italiano, con semplicità e verità di stile, con melodia soave. Cantato e accompagnato da istrumenti musicali, questo sonetto, come lo chiama l'innamorata,² dovea fare la più grande impressione. Comincia così:

*Giammai non mi conforto
né mi voglio allegrare.
Le navi sono al porto
e vogliono collare.
Vassene la più gente³
in terra d'oltremare.
Ed io, oimè lassa dolente!
come degg'io fare?
Vassene in altra contrata,
e nol mi manda a dire:
ed io rimango ingannata.
Tanti son li sospire
che mi fanno gran guerra
la notte con la dia;
né in cielo né in terra
non mi pare ch'io sia.⁴*

Il seguito della canzone è una tenera e naturale mescolanza di preghiere e di lamenti, ora raccomandando a Dio l'amato, ora dolendosi con la croce:

*La croce mi fa dolente,
e non mi val Deo pregare.
Oimè, croce pellegrina,
perché m'hai così distrutta?
oimè lassa tapina!
Ch'io ardo e incendo tutta.⁵*

Finisce così:

*Però ti prego, Dolcetto,
che sai la pena mia,
che me ne facci un sonetto
e mandilo in Soria:*

1. *romanza* . . . *Aquino*: il discordo *Donne*, audite como di Giovanni di Brienne e la canzone di Rinaldo *Giammai non mi conforto*, citata più sotto. Entrambi i componimenti in Trucchi, *Poesie* cit., I, rispettivamente pp. 23 e 31. 2. *come* . . . *innamorata*: cfr. i versi 57-9, riportati più oltre. 3. *Vassene la più gente*: così nel Trucchi. Oggi si è accettata la lezione: «Vassene lo più gente». 4. Vv. 1-16. 5. Vv. 27-32.

*ch'io non posso abentare
notte, né dia:
in terra d'oltremare
ita è la vita mia.¹*

La lezione è scorretta; pure, questa è già lingua italiana, e molto sviluppata ne' suoi elementi musicali e ne' suoi lineamenti essenziali.

L'amante che prega e chiede amore, l'innamorata che lamenta la lontananza dell'amato, o che teme di essere abbandonata, le punture e le gioie dell'amore, sono i temi semplici de' canti popolari, la prima effusione del cuore messo in agitazione dall'amore. E queste poesie, come le più semplici e spontanee, sono anche le più affettuose e le più sincere. Sono le prime impressioni, sentimenti giovani e nuovi, poetici per sé stessi, non ancora analizzati e raffinati.

Di tal natura è il lamento dell'innamorato per la partenza in Soria della sua amata, di Ruggerone da Palermo,² e il canto di Odo delle Colonne, da Messina, dove l'innamorata con dolci lamenti effonde la sua pena e la sua gelosia. Eccone il principio:

*Oi lassa innamorata,
contar vo' la mia vita,
e dire ogni fiata,
come l'amor m'invita,
ch'io son, senza peccata,
d'assai pene guernita
per uno che amo e voglio,
e non aggio in mia baglia,³
siccome avere io soglio;
però pato travaglia.
Ed or mi mena orgoglio,
lo cor mi fende e taglia.*

*O' lassa tapinella,
come l'amor m'ha prisà!
Come lo cor m'infella
quello che m'ha conquista!
La sua persona bella
tolto m'ha gioco e risa,
ed hammi messa in pene*

1. Vv. 57-64. 2. La canzone *Oi lasso non pensai*, che la critica più recente assegna a Federico II, attribuita allora a *Ruggerone da Palermo*: cfr. Nannucci, *Manuale* cit., I, p. 153. 3. «Baglia», ballia [n. d. a.].

*ed in tormento forte:
mai non credo aver bene,
se non m'accorre morte,
e spero, là che vene,
traggami d'esta sorte.*

*Lassa che mi dicia,
quando m'avìa in celato:
— Di te, o vita mia,
mi tegno più pagato,
che s'io avessi in balia
lo mondo a signorato.¹*

Sono sentimenti elementari e irriflessi, che sbuccian fuori nella loro natia integrità senza immagini e senza concetti. Non ci è poeta di quel tempo, anche tra' meno naturali, dove non trovi qualche esempio di questa forma primitiva, elementare, a suon di natura, come dice un poeta popolare, e com'è una prima e subita impressione colta nella sua sincerità. Ed è allora che la lingua esce così viva e propria e musicale che serba una immortale freschezza, e la diresti «pur mo' nata»,² e fa contrasto con altre parti ispide dello stesso canto. Rozza assai è una canzone di Enzo re;³ ma chi ha pazienza di leggerla, vi trova questa gemma:

*Giorno non ho di posa,
come nel mare l'onda:
core, ché non ti smembri?
Esci di pene e dal corpo ti parte:
ché assai val meglio un'ora
morir, che ognor penare.⁴*

Rozzissima è una canzone di Folco di Calabria, poeta assai antico;⁵ ma nella fine trovi lo stesso sentimento in una forma certo lontana da questa perfezione, pur semplice e sincera:

*Perzò meglio varria
morir in tutto in tutto,
ch'usar la vita mia*

1. Vv. 1-30; in Nannucci, op. cit., pp. 86-8. 2. Riecheggia *Purg.*, VIII, 28. 3. *una canzone di Enzo re: S'eo trovasse pietanza*; in Nannucci, op. cit., I, pp. 67 sgg. *Ibid.*, p. 64, il non diverso giudizio su re Enzo: «Quantunque lo stile di Enzo si risenta della rozzezza di quei tempi . . . pure i suoi versi alcuna volta si accostano alla forma degli eccellenti». 4. Vv. 33-38. 5. *una canzone . . . antico: D'amor distretto vivo doloroso*, pubblicata la prima volta dal Trucchi, che faceva risalire l'attività di Folco agli ultimi decenni del secolo XII.

*in pena ed in corrotto,
come uomo languente.*¹

Nella canzone a stampa di Folcacchiero da Siena,² fredda e stentata, è pure qua e colà una certa grazia nella nuda ingenuità di sentimenti che vengon fuori nella loro crudità elementare. Udite questi versi:

*Ei par ch'eo viva in noia della gente:
ogni uomo m'è selvaggio:
non paiono li fiori
per me, com' già soleano,
e gli augei per amori
dolci versi faceano agli albori.*³

Questi fenomeni amorosi sono a lui cosa nuova, che lo empiono di meraviglia e lo commuovono e lo interessano, senza ch'ei senta bisogno di svilupparli o di abbellirli. Narra, non rappresenta, e non descrive. Non è ancora la storia, è la cronaca del suo cuore.

Però niente è in questi che per ingenuità e spontaneità di forma e di sentimento uguagli il canto di Rinaldo di Aquino o di Odo delle Colonne. Sono due esempli notevoli di schietta e naturale poesia popolare.

Ma la coltura siciliana avea un peccato originale. Venuta dal di fuori, quella vita cavalleresca, mescolata di colori e rimembranze orientali, non avea riscontro nella vita nazionale. La gaia scienza, il codice d'amore, i romanzi della Tavola rotonda, i Reali di Francia, le novelle arabe,⁴ Tristano, Isotta, Carlomagno e Saladino, il Soldano, tutto questo era penetrato in Italia, e se colpiva l'immaginazione, rimaneva estraneo all'anima e alla vita reale. Nelle corti ce ne fu l'imitazione. Avemmo anche noi i trovatori, i giullari e i novellatori. Vennero in voga traduzioni, imitazioni, contraffazioni di poemi, romanzi, rime cavalleresche. *L'Intelligenza*, poema in nona rima ultimamente scoperto,⁵ è una imitazione di simil genere.

1. Vv. 42-46. 2. Nella canzone . . . *Siena*: la canzone *Tutto lo mondo vive senza guerra*, già ricordata all'inizio del capitolo. 3. Vv. 5-10. 4. *i Reali di Francia, le novelle arabe*: il Croce nella sua edizione della *Storia* annota: «Da intendere con larghezza, senza riferirsi precisamente alla compilazione di Andrea da Barberino e alle *Mille e una notte*». 5. *L'Intelligenza... scoperto*: ne aveva pubblicate le prime sedici stanze il Trucchi (op. cit., I, pp. 3-17), presentandole come «un monumento prezioso della civiltà e della letteratura arabo-siculo-normanna». Quattro anni dopo, il poemetto fu edito integralmente dall'Ozanam, che lo assegnò a Dino Compagni

L'amore divenne un'arte, col suo codice di leggi e costumi. Non ci fu più questa o quella donna, ma la donna con forme e lineamenti fissati, così come era concepita ne' libri di cavalleria. Tutte le donne sono simili. E così gli uomini: tutti sono il «cavaliere», con sentimenti fattizii e attinti da' libri. Ma il movimento si fermò negli strati superiori della società, e non penetrò molto addentro nel popolo, e non durò. Forse, se la Casa sveva avesse avuto il di sopra, questa vita cavalleresca e feudale sarebbe divenuta italiana. Ma la caduta di Casa sveva e la vittoria de' comuni nell'Italia centrale fecero della cavalleria un mondo fantastico, simile a quel favoleggiare di Roma, di Fiesole e di Troia.¹

Essendo idee, sentimenti e immagini una merce bella e fatta, non trovate e non lavorate da noi, si trovano messe lì, come tolte di peso, con manifesto contrasto tra la forma ancor rozza e i concetti peregrini e raffinati. Sono concetti scompagnati dal sentimento che li produsse, e che non generano alcuna impressione. Quando vengono sotto la penna, il cervello e il cuore sono tranquilli. Il poeta dice che amore lo fa «trovare», lo rende un trovatore; ma è un amore come lo trova scritto nel codice e ne' testi, né ti è dato sentire ne' suoi versi una tragedia sua, le sue agitazioni. Le reminiscenze, le idee in voga gli tengono luogo d'ispirazione. Sono migliaia di poesie, tutte di un contenuto e di un colore, così somiglianti che spesso sei impacciato a dire il tempo e l'autore del canto, ove ne' codici sia discordanza o silenzio: ciò che non di rado accade. La poesia non è una prepotente effusione dell'anima, ma una distrazione, un sollazzo, un diporto, una moda, una galanteria. È un passatempo, come erano le corti d'amore, è la gaia scienza, un modo di passarsela allegramente, e acquistarsi facile riputazione di spirito e di coltura, facendo sfoggio della dottrina d'amore; e chi più mostrava saperne, era più ammirato. Invano cerchi ne' canti di Federico, di Enzo, di Manfredi, di Pier delle Vigne le preoccupazioni o le agitazioni della loro vita; vi trovi il solito codice

(*Documents pour servir à l'histoire littéraire de l'Italie*, Paris 1850), seguito, nelle loro edizioni, da Eugenio Camerini (Milano 1863) e da Domenico Carbone (Firenze 1867). Il De Sanctis si attenne all'autorità del Trucchi e dello stesso Nannucci, il quale pur accogliendo nel *Manuale* cit. (I, pp. 488 sgg.) gran parte del poemetto sotto il nome del Compagni, aveva tuttavia avanzato sull'attribuzione ampi dubbi, insistendo sul carattere «siciliano» del componimento. 1. *quel favoleggiare . . . Troia*: riecheggiando Dante, *Par.*, xv, 125-6: «favoleggiava con la sua famiglia / de' Troiani, di Fiesole e di Roma».

d'amore, con le stesse generalità. L'arte diviene un mestiere, il poeta diviene un dilettante; tutto è convenzionale, concetti, frasi, forme, metri: un meccanismo che doveva destare grande ammirazione nel volgo, specialmente usato dalle donne; la Nina Siciliana e la Compiuta Donzella fiorentina dovettero parere¹ un miracolo.

Quello che avvenne si può indovinare. Migliori poeti son quelli che scrivono senza guardare all'effetto e senza pretensione, a diletto e a sfogo, e come viene. Anche nelle poesie più rozze trovi bei movimenti di affetto e d'immaginazione, con una gentilezza e leggiadria di forma, che viene dal di dentro. Sono più vicini al sentimento popolare e alla natura. Ma quando vai su, quando ti accosti a quella poesia che Dante chiama aulica e cortigiana,² ti trovi già lontano dal vero e dalla natura, ed hai tutt'i difetti di una scuola poetica, nata e formata fuori d'Italia, e già meccanizzata e raffinata. Hai tutt'i difetti della decadenza, un seicentismo che infetta l'arte ancora in culla. Ci è già un repertorio. Il poeta dotto non prende quei concetti, così crudi e nudi, come fanno i rozzi nella loro semplicità, ma per fare effetto li assottiglia e li esagera. Nei rozzi non ci è alcun lavoro: in questi un lavoro c'è, ma freddo e meccanico. Concetti, immagini, sentimenti, frasi, metri, rime, tutto è sforzato, tormentato, oltrepassato, sì che il lettore ammiri la dottrina, lo spirito e le difficoltà superate. Trovi insieme rozzezza e affettazione. La lingua ancor giovane non è raffinata, come il concetto, e scopre l'artificio di un lavoro, a cui rimane estranea. E fosse almeno originale questo lavoro, sì che rivelasse nel poeta una vera svegliatezza e attività dello spirito! Ma è un seicentismo venuto anch'esso dal di fuori. Eccone un esempio:

*Umile sono ed orgoglioso,
prode e vile e coraggioso,
franco e sicuro e pauroso,
e sono folle e saggio.*

*Faccio me prode e dannaggio,
e diraggio
— Vi' como
mal e bene aggio
più che null'omo.*³

1. Nel ms. segue: «a quel tempo ancora così rozzo». 2. *quella poesia... cortigiana*: cfr. *De vulg. eloq.*, I, XIX, 1: «Hoc autem vulgare quod illustre, cardinale, aulicum esse et curiale ostensum est». 3. Vv. 1-4 e 8-12; in Trucchi, op. cit., I, pp. 48 sgg.

Così comincia una canzone Ruggieri Pugliese, tutta su questo andare; dove la rozzezza e la negligenza della forma esclude ogni serietà di lavoro: è una litania di antitesi racimolate qua e là e messe insieme a casaccio.

I poeti siciliani di questo genere più ammirati a quei tempi sono Guido delle Colonne e il notaio Jacopo da Lentino.

Guido, dottore o, come allora dicevasi, giudice,¹ fu uomo dottissimo. Scrisse cronache e storie in latino, e voltò di greco in latino la storia della caduta di Troia, di Darete, una versione che fu poi recata parecchie volte in volgare. Un uomo par suo sdegna di scrivere nel comune volgare, e tende ad alzarsi, ad accostarsi alla maestà e gravità del latino: sì che meritò che Dante le sue canzoni chiamasse tragiche, cioè del genere nobile e illustre.² Ma la natura non lo avea fatto poeta, e la sua dottrina e il lungo uso di scrivere non valse che a fargli conseguire una perfezione tecnica, della quale non era esempio avanti. Hai un periodo ben formato, molta arte di nessi e di passaggi, uno studio di armonia e di gravità: artificio puramente letterario e a freddo. Manca il sentimento; supplisce l'acutezza e la dottrina, studiandosi di fare effetto con la peregrinità d'immagini e concetti esagerati e raffinati, che parrebbero ridicoli, se non fossero incastonati in una forma di grave e artificiosa apparenza. Ecco un esempio:

*Ancor che l'aigua³ per lo foco lasse
la sua grande freddura,
non cangerea natura,
se alcun vasello in mezzo non vi stasse:
anzi avverrea senza alcuna dimura
che lo foco stutasse,
o che l'aigua seccasse;
ma per lo mezzo l'uno e l'altro dura.
Così, gentil criatura,*

1. *Guido . . . giudice*: l'inesattezza, già rilevata dal Croce, risale al Nannucci: «Fu appellato Giudice, perché tal vocabolo a quei tempi valeva lo stesso che ai di nostri quello di Dottore», op. cit., I, p. 73. Dallo stesso Nannucci sono tratte le notizie che seguono, compresa quella relativa ai vari volgarizzamenti della *Historia destructionis Troiae*. Si veda ivi anche per il giudizio complessivo su Guido. 2. *si che . . . illustre*: cfr. *De vulg. eloq.*, II, VI, 6: «Hoc solum illustres cantiones inveniuntur contexte; ut . . . Iudex de Messana, *Anchor che l'aigua per lo focho lassi*». La stessa canzone citata *ibid.*, I, XII, 2, e l'altra, *Amor che lungamente m'hai menato*, II, V, 4. Il riferimento al giudizio di Dante è anche in Nannucci, loc. cit. 3. Acqua [n. d. a.].

*in me ha mostrato amore
l'ardente suo valore,
che senz'amore — era aigua fredda e ghiaccia.
Ma el m'ha sì allumato
di foco, che m'abbraccia,
ch'eo fora consumato,
se voi, donna sovrana,
non foste voi mezzana
infra l'amore e neve,
che fa lo foco nascere di neve.¹*

E non si ferma qui, e continua con l'acqua e il foco e la neve, e poi dice che il suo spirito è ito via, e lo «spirito ch'io aggio, credo lo vostro sia che nel mio petto stia»,² e conchiude ch'ella lo tira a sé, ed ella sola può, come di tutte le pietre la sola calamita ha ballia di trarre: paragone in cui spende tutta la strofa, spiegando come la calamita abbia questa virtù. Questi son concetti e freddure dissimulate nell'artificio della forma; perché se guardi alla condotta del periodo, all'arte de' passaggi, alla stretta concatenazione delle idee, alla felicità dell'espressione in dir cose così sottili e difficili, hai poco a desiderare.

In Jacopo da Lentino questa maniera è condotta sino alla stravaganza, massime ne' sonetti. Non mancano movimenti d'immaginazione ed una certa energia d'espressione, come:

*Ben vorria che avvenisse
che lo meo core uscisse
come incarnato tutto,
e non dicesse mutto — a voi sdegnosa:
ch'Amore a tal m'addusse,
che se vipera fusse,
naturia perderea:
ella mi vederea: — fora pietosa.³*

Ma sono affogati fra paragoni,⁴ sottigliezze e freddure, che nella rozza e trascurata forma spiccano più, e sono reminiscenze, sfoggio di sapere. Non sente amore, ma sottilizza d'amore, come:

1. Vv. 1-19. 2. *Ibid.*, vv. 62-4. La strofa della calamita, ricordata subito dopo, *ibid.*, vv. 77-95. 3. Vv. 73-80 della canzone *Madonna, dir vi voglio*; in Nannucci, op. cit., I, pp. 107 sgg. Cfr. ivi anche per l'analogia del giudizio: «La canzone è sparsa di alcune vivaci comparazioni, né è priva di affetto; e leggiadro è il fine di essa, dove il Notajo sfoga il suo dolore, dicendo che l'anima sarebbe meglio pietosa, se fosse vipera». 4. *fra paragoni*: nel ms.: «fra tanti paragoni».

*Fino amor de' fin cor vien di valenza,
e scende in alto core somigliante,
e fa di due voleri una voglienza,
la qual è forte più che lo diamante,
legandoli con amorosa lenza,
che non si rompe, né scioglie l'amante.¹*

Su questa via giunge sino alla più goffa espressione di una maniera falsa e affettata, come è un sonetto, che comincia:

*Lo viso, e son diviso dallo viso,
e per avviso credo ben visare,
però diviso viso dallo viso,
ch'altro è lo viso che lo divisare, ecc.*

Nondimeno questi passatempi poetici, se rimasero estranei alla serietà e intimità della vita, ebbero non piccola influenza nella formazione del volgare, sviluppando le forme grammaticali e la sintassi e il periodo e gli elementi musicali: come si vede principalmente in Guido delle Colonne. Ne' più rozzi trovi de' brani di un colore e di una melodia che ti fa presentire il Petrarca. Valgano a prova alcuni versi nella canzone attribuita a re Manfredi:

*E vero certamente credo dire,
che fra le donne voi siete sovrana,
e d'ogni grazia e di virtù compita,
per cui morir d'amor mi saria vita.²*

L'*Intelligenza*, poema allegorico, pieno d'imitazioni e di contraffazioni, ha una perfezione di lingua e di stile, che mostra nell'ignoto autore³ un'anima delicata, innamorata, aperta alle bellezze della natura, e fa presumere a quale eccellenza di forma era giunto il volgare. C'è una descrizione della primavera, non nuova di concetti, ma piena di espressione e di soavità, come di chi ne ha il sentimento. E continua così:

*Ed io stando presso a una fiumana
in un verziere all'ombra di un bel pino,*

1. Vv. 1-6; in Trucchi, op. cit., I, p. 57. La quartina, riportata subito dopo, del discusso sonetto di Giacomo da Lentini, forse è da leggere: «Lo viso — e son diviso da lo viso — / eo, per avviso, credo ben visare: / però divis'ho viso da lo viso, / ch'altr'è lo viso che lo divisare». 2. Vv. 17-20 della canzone *Donna, lo fino amore*; in Trucchi, op. cit., I, pp. 81 sgg. 3. nell'ignoto autore: cfr. la nota 5 a p. 12. Le stanze citate sono la terza, la settima e l'ottava (vv. 1-6); in Nannucci, op. cit., I, pp. 495 sgg.

*d'acqua viva aveavi una fontana
intorneata di fior gelsomino.
Sentia l'aire soave a tramontana:
udia cantar gli augei in lor latino;
allor sentio venir dal fino amore
un raggio che passò dentro dal core,
come la luce che appare al mattino.*

E descrive così la sua donna:

*Guardai le sue fattezze delicate,
che nella fronte par la stella Diana,
tant'è d'oltremirabile beltate,
e nell'aspetto sì dolce ed umana!
Bianca e vermiglia di maggior clartate
che color di cristallo o fior di grana:
la bocca picciolella ed aulorosa,
la gola fresca e bianca più che rosa,
la parladura sua soave e piana.
Le bionde trecce e i begli occhi amorosi,
che stanno in sì salutevole loco,
quando li volge, son sì dilettoni,
che il cor mi strugge come cera foco.
Quando spande li sguardi gaudiosi
par che 'l mondo si allegri e faccia gioco.*

Qui ci è un vero entusiasmo lirico, il sentimento della natura e della bellezza: ond'è nata una mollezza e dolcezza di forma, che con poche correzioni potresti dir di oggi: così è giovine e fresca.

E se il sonetto dello sparviere è della Nina, se è lavoro di quel tempo, come non pare inverisimile, è un altro esempio della eccellenza a cui era venuto il volgare, maneggiato da un'anima piena di tenerezza e d'immaginazione:¹

*Tapina me che amava uno sparviere,
amaval tanto ch'io me ne moria;
a lo richiamo ben m'era maniero,
ed unque troppo pascor nol dovia.
Or è montato e salito sì altero,*

1. E se il sonetto . . . immaginazione: cfr. Trucchi, op. cit., I, pp. 53-4: «Chi sia questa donna dugentista rimane incerto, poiché la poesia si trova nel libro reale [il codice Vaticano 3793] senza nome di autore. E si potrebbe dire che è tutta maniera di Nina siciliana, di cui abbiamo dell'altre poesie». Nello stesso senso Nannucci, op. cit., I, p. 327. La leggenda della Nina cosiddetta di Dante (da Maiano) fu sfatata, qualche anno dopo la pubblicazione della *Storia*, da Adolfo Borgognoni (*La condanna capitale d'una bella signora in Studj d'erudizione e d'arte*, II, Bologna 1877).

*assai più altero che far non solia;
 ed è assiso dentro a un verziero,
 e un'altra donna l'averà in balia.
 Isparvier mio, ch'io t'avea nodrito;
 sonaglio d'oro ti facea portare,
 perchè nell'uccellar fossi più ardito.
 Or sei salito siccome lo mare,
 ed hai rotto li geti¹ e sei fuggito,
 quando eri fermo nel tuo uccellare.*

Con la caduta degli Svevi questa vivace e fiorita coltura siciliana stagnò, prima che acquistasse una coscienza più chiara di sé e venisse a maturità. La rovina fu tale, che quasi ogni memoria se ne sparse, ed anche oggi, dopo tante ricerche, non hai che congetture, oscurate da grandi lacune.

Nata feudale e cortigiana, questa coltura diffondevasi già nelle classi inferiori, ed acquistava una impronta tutta meridionale. Il suo carattere non è la forza, né l'elevatezza, ma una tenerezza radolcita dall'immaginazione e non so che molle e voluttuoso fra tanto riso di natura. Anche nella lingua penetra questa mollezza, e le dà una fisionomia abbandonata e musicale, come d'uomo che canti e non parli, in uno stato di dolce riposo: qualità spiccata de' dialetti meridionali.

La parte ghibellina, sconfitta a Benevento, non si rilevò più. Lo nobile signore Federico² e il bennato re Manfredi dierono luogo ai papi e agli Angioini, loro fidi. La parte popolana ebbe il disopra in Toscana, e la libertà de' comuni fu assicurata. La vita italiana, mancata nell'Italia meridionale in quella sua forma cavalleresca e feudale, si concentrò in Toscana. E la lingua fu detta toscana, e toscani furono detti i poeti italiani. De' siciliani non rimase che questa epigrafe:

che fur già primi, e quivi eran da sezzo.³

1. « Geto » è un lacciuolo di pelle che si lega a' pie' degli uccelli [n. d. a.].
 2. *Lo nobile signore Federico*: cfr. *Novellino*, XXI cit. dell'edizione Gualteruzzi (« Lo 'mperadore Federigo fue nobilissimo Signore . . . »). L'appellativo *bennato* riferito a Manfredi è la traduzione trissiniana del « *benegnitus* » di Dante (*De vulg. eloq.*, I, XII, 4). Per la conclusione del capitolo si veda la citata prefazione del Trucchi: « Nei primi esordi la poesia si trovò forzatamente sottoposta a una possente influenza straniera, allo spirito cavalleresco feudale antitaliano e non produsse che trovatori. Questi trovatori medesimi divennero poeti originali italiani, quando furono ispirati dal principio patriottico e nazionale »; op. cit., I, p. XCIV. 3. Petrarca, *Trionfo d'Amore*, IV, 36.

II

I TOSCANI

Mentre la coltura siciliana si spiegava con tanto splendore e lusso d'immaginazione, e attirava a sé i più chiari ingegni d'Italia, ne' comuni dell'Italia centrale oscuramente, ma con assiduo lavoro, si formava e puliva il volgare. Centri principali erano Bologna e Firenze, intorno a' quali trovi Lucca, Pistoia, Pisa, Arezzo, Siena, Faenza, Ravenna, Todi, Sarzana, Pavia, Reggio.

Gittando uno sguardo su quelle antichissime rime, non vi trovi la vivacità e la tenerezza meridionale; ma uno stile sano e semplice, lontano da ogni gonfiezza e pretesione, e un volgare già assai più fino, per la proprietà de' vocaboli ed una grazia non scevra di eleganza.

Trovo una tenzone di Ciaccio dall'Anguillara, fiorentino, sullo stesso tema trattato da Ciullo. Nella cantilena di costui hai più varietà e più impeto, e concetti ingegnosi in forma rozza. Nella tenzone di Ciaccio tutto è su uno stampo, in andamento piano, uguale e tranquillo, e in una lingua così propria e sicura, che non ne hai esempio ne' più tersi e puliti siciliani. Comincia così:¹

AMANTE — *O gemma leziosa,
adorna villanella,
che sei più virtudiosa
che non se ne favella;
per la virtude che hai,
per grazia del Signore,
aiutami, che sai,
ch'io son tuo servo, amore.*²

DONNA — *Assai son gemme in terra
ed in fiume ed in mare,
che hanno virtude in guerra,
e fanno altrui allegrare:
amico, io non son dessa
di quelle tre³ nessuna:
altrove va per essa,
e cerca altra persona.*

1. Vv. 1-16, secondo la lezione data dal Trucchi, op. cit., I, p. 65. 2. Il tuo amore, il tuo innamorato [n. d. a.]. 3. Gemme [n. d. a.].

Con questa precisione e sicurezza di vocabolo e di frase, che ti annunzia un volgare già formato e parlato, si accompagna una misura e una grazia ignota alla nudità molle e voluttuosa della vita meridionale. E vaglia per prova la fine di questa tenzone, di una decenza amabile, così lontana dal plebeo «allo letto ne gimo» di Ciullo:

DONNA — *Tanto m'hai predicata,
e sì saputo dire,
ch'io mi sono accordata:
dimmi: che t'è in piacere?*

AMANTE — *Madonna, a me non piace
castella, né monete:
fatemi far la pace
con l'amor che sapete.
Questo addimando a vui,
e facciovi finita.
Donna, siete di lui,
ed egli è la mia vita.¹*

Questi dialoghi sono una pretta imitazione della lingua parlata, e sono i più acconci a mostrare a qual grado di finezza e di grazia era giunto il volgare in Toscana, massime in Firenze. Ecco alcuni brani di un altro dialogo di Ciacco:²

*Mentr'io mi cavalcava,
audìvi una donzella;
forte si lamentava,
e diceva: — Ah! madre bella,
lungo tempo è passato
che deggio aver marito,
e tu non lo mi hai dato.
La vita d'esto mondo
nulla cosa mi pare.*

*— Figlia mia benedetta,
se l'amor ti confonde
de la dolce saetta,
ben te ne puoi sofferere.*

*— Per parole mi teni,
tuttor così dicendo;*

1. Vv. 61-72. 2. Vv. 1-9, 13-6, 20-7, secondo la lezione data dal Trucchi, op. cit., I, pp. 73-5.

*questo patto non fina,¹
ed io tutta ardo e incendo;
la voglia mi domanda
cosa che non suole,
una luce più chiara che il sole;
per ella vo languendo.*

In queste rappresentazioni schiette dell'animo, e non astratte e pensate, ma in casi ben determinati e circoscritti il poeta è sincero, vede con chiarezza istintiva quello s'ha a fare e dire, come fa il popolo, e non esprime i suoi sentimenti, perché non ne ha coscienza, tutto dietro alle cose che gli si presentano, dette però in modo che ti suscitano anche le impressioni provate dal poeta. A lui basta dire il fatto e la sua immediata impressione, senza dimorarvi sopra, parendogli che la cosa in sé stessa dica tutto: semplicità rara ne' meridionali, dov'è maggiore espansione, ma che è qualità principale del parlare fiorentino. Uno stupendo esempio trovi in questo sonetto della Compiuta Donzella fiorentina, la divina Sibilla, come la chiama maestro Torrigiano.²

*Alla stagion che il mondo foglia e fiora,
accresce gioia a tutt'i fini amanti:
vanno insieme alli giardini allora
che gli augelletti fanno nuovi canti.*

*La franca gente tutta s'innamora,
ed in servir ciascun traggesi innanti,
ed ogni damigella in gioi' dimora,
e a me ne abbondan smarrimenti e pianti.*

*Ché lo mio padre m'ha messa in errore,³
e tienemi sovente in forte doglia:
donar mi vuole a mia forza signore.*

*Ed io di ciò non ho desio, né voglia,
e in gran tormento vivo a tutte l'ore:
però non mi rallegra fior, né foglia.*

Un sonetto di Bondie Dietaiuti è similissimo a questo di concetto e di condotta, con minor movimento e grazia e freschezza, ma superiore d'assai per arte e perfezione di forma.

1. Non ha fine o effetto [n. d. a.]. 2. come . . . Torrigiano: cfr. il sonetto *Esser una donzella di trovare dotta*, in Trucchi, op. cit., I, p. 133, vv. 9-11: «Ma se difender voglio la natura / dirò che siete divina Sibilla, / venuta per aver del mondo cura». Il sonetto di Compiuta Donzella e quello, che segue, di Bondie Dietaiuti, sono in Nannucci, op. cit., I, pp. 198-200. 3. «Errore», errare di mente, inquietudine [n. d. a.].

*Quando l'aria rischiarà e rinserena,
il mondo torna in grande diletanza,
e l'acqua surge chiara dalla vena,
e l'erba vien fiorita per sembianza,
e gli augelletti riprendon lor lena,
e fanno dolci versi in loro usanza,
ciascun amante gran gioi' ne mena
per lo soave tempo che s'avanza.*

*Ed io languisco ed ho vita dogliosa:
come altro amante non posso gioire,
ché la mia donna m'è tanto orgogliosa.*

*E non mi vale amar, né ben servire:
però l'altrui allegrezza m'è noiosa,
e dogliomi ch'io veggio rinverdire.*

In questi due sonetti è grande semplicità di pensiero e di andamento, e una perfetta misura. Si ha aria di narrare quello si vede o si sente, senza riflessioni ed emozioni, ma con una vivacità ed un colorito, che suscita le più vive impressioni. Il secondo sonetto è cosa perfetta, se guardi alla parte tecnica, ed accenna a maggior coltura; non solo la nuova lingua è pienamente formata, ma è già elegante, già la frase surroga i vocaboli proprii: a me piace più la perfetta semplicità del sonetto femminile, con movenza più vivace, più immediata e più naturale.

La proprietà, la grazia e la semplicità sono le tre veneri che si mostrano nel volgare, come si era ito formando in Toscana; qualità che trovi ancora dove è più difficile a serbarle, quando per una impazienza interna si rompe il freno e si dicono i segreti più delicati dell'animo, con tanta più audacia, quanto maggiore è stata la compressione, e con la sicurezza di chi sente che non ha torto, ma ragione: è una violenza raddolcita da una grazia ineffabile, e che per una naturale misura rimane ipotetica nel seguente madrigale di Alesso di Guido Donati:¹

*In pena vivo qui sola soletta
giovìn rinchiusa dalla madre mia,
la qual mi guarda con gran gelosia.
Ma io le giuro, alla croce di Dio,*

1. Il *madrigale* appartiene, com'è noto, a un'età più tarda (Alesso di Guido Donati visse in Firenze negli ultimi decenni del Trecento), ma riprende un motivo comune alla lirica popolareggiante del Duecento e anche il Trucchi lo inserì, sebbene con qualche esitazione, fra le rime del primo secolo; op. cit., I, p. 253.

*s'ella mi terrà più sola serrata,
 ch'io dirò: — Fa' con Dio, vecchia arrabbiata. —
 E gitterò la rocca, il fuso e l'ago,
 Amor, fuggendo a te, di cui m'appago.*

Questa bella forma, in tanto spirito e vivacità così castigata, propria e semplice e piena di grazia, si andò sviluppando non perché il suo contenuto voleva così, ma in opposizione ad esso contenuto, vuoto ed astratto. Anzi che qualità del contenuto, o di questo e quel poeta, sembra il progresso naturale dello spirito toscano, dotato di un certo senso artistico, che lo tirava alla forma, nella piena indifferenza del contenuto. Perciò queste qualità spiccano più, dove il poeta non è impedito da un contenuto convenzionale, ma si abbandona a rappresentare i fatti e i moti dell'animo, come gli si affacciano in situazioni ben determinate, e come sono nella realtà della vita. Allora contenuto e forma sono una cosa stessa, ed hai ciò che di più perfetto ha prodotto a quel tempo lo spirito toscano: come è in parecchie poesie già citate. Potremmo desiderare che la lingua e la poesia italiana si fosse ita formando per un movimento ingenito, naturale e popolare, com'è stato presso altri popoli. Ma sono desiderii sterili. Il fatto è che mentre la lingua si formava, il contenuto era già formato e meccanizzato e convenzionale: la lingua si moveva, il contenuto rimaneva stazionario, lo stesso ne' più puliti¹ scrittori, tutti del pari dimenticati, perché quello solo sopravvive, che ha una forma prodotta da un contenuto attivo e reale, vivente della vita comune.

Tale non è il contenuto in tanta moltitudine di rimatori a quei tempi. In Toscana, come in Sicilia, ci era già tutto un mondo poetico, non formato a poco a poco insieme col volgare, ma già fissato con lineamenti precisi e costanti. C'era già una poetica, e c'era anche un vocabolario comune. Concetti e parole sono in tutt'i trovatori gli stessi. Come più tardi avemmo le maschere, cioè caratteri comici con lineamenti tradizionali, che nessuno si attentava di alterare, così ci era allora Madonna e Messere.

Madonna, l'«amanza» o la cosa amata, era un ideale di tutta perfezione, non la tale e tale donna, ma la donna in genere, amata con un sentimento che teneva di adorazione e di culto. Messere era l'amante, il «meo sere», che avea qualche valore solo amando.

1. *lo stesso ne' più puliti*: nel ms.: «lo stesso ne' più rozzi e ne' più puliti».

Uomo senz'amore è uomo senza valore. Amare è indizio di cor gentile. Chi ama è cavaliere, ubbidiente alle leggi dell'onore, difensore della giustizia, protettore de' deboli, umile servo o servente d'amore, e soffre volentieri ove a sua Madonna piaccia, e amato sta allegro, ma «senza vanitate», senza menar vanto, e spregia le ricchezze, perché chi è amato è ricco.¹ Amore è «di due voleri una voglienza»,² ed è senza «fallimento» o «villania», senza peccato, e sta contento al solo sguardo; nello stesso paradiso la gioia dell'amante è contemplare Madonna, e senza Madonna «non vi vorria gire». Il codice d'amore descrive i concetti e i sentimenti degli amanti «fini» e «cortesi». Il codice della cavalleria descrive le leggi dell'onore, i doveri di cavaliere «leale» e «franco». Come si vede, amore era tutta la vita ne' suoi varii aspetti, era Dio, patria e legge; la donna era la divinità di quei rozzi petti. Chi cerca nelle memorie della prima età, troverà questo ideale della donna nella sua purezza e nella sua onnipotenza:³ l'universo è la Donna. E tale fu negl'inizii della società moderna in Germania, in Francia, in Provenza, in Spagna, in Italia. La storia fu fatta a quella immagine. Troiani e romani erano concepiti come cavalieri erranti, e così arabi, saraceni, turchi, lo Soldano e Saladino. Paris e Elena, Piramo e Tisbe sono eroi da romanzo, come Lancillotto e Ginevra, Tristano e Isaotta la bionda. In questa fraternità universale si trovano gli angeli, i santi, i miracoli, il paradiso in istrana mescolanza col fantastico e il voluttuoso del mondo orientale, tutto battezzato sotto nome di cavalleria. Le idee generali non sono ancora potenti di

1. Cfr. il verso «Allegro stea senza vanitade» in Trucchi, prefazione citata, p. LXXXV. «Il vero amante», commenta il Trucchi, parafrasando, «secondo le regole dei trovatori, non dee tenere in alcun prezzo le ricchezze, perché chi è amato è ricco, come si legge nella stessa canzone d'incerto mano-scritta: "Cotale amante trovo / ch'è ricco e meritato"». Si vedano della stessa prefazione le pagine LXXX-LXXXVI, felicemente rielaborate dal De Sanctis, che vi attinse più d'un concetto e i motti di maggior rilievo.

2. Cfr. v. 3 («e fa di due voleri una voglienza») del sonetto di Giacomo da Lentini *Fino amor di fin cor vien di valenza*, ricordato nel primo capitolo. Delle altre citazioni, *fallimento* è tratto presumibilmente dalla canzone *Con gran disio pensando lungamente* del Guinicelli (v. 7); *villania* dal sonetto *Chi non avesse mai veduto foco* di Giacomo da Lentini. Per l'amante che invoca la presenza della sua donna in paradiso, si veda dello stesso il sonetto «Io m'aggio posto in core a Dio servire / com'io potesse gire in paradiso», e particolarmente il quinto verso: «Sanza mia donna non vi vorria gire». 3. *Chi cerca . . . onnipotenza*: cfr. *La giovinezza*, cap. IV: «Queste prime apparizioni femminili, questi angetti, che appena libata la vita, tornano in cielo ridenti e festanti, abbondano nell'immaginazione umana».

uscire nella loro forma, e sono ancora allegorie. Le idee morali sono motti e proverbii. La letteratura di questa età infantile sono romanzi e novelle e favole e motti, poemi allegorici e sonetti nel loro primo significato, cioè rime con suoni, canti e balli, onde la canzone e la ballata.

La cavalleria poco attecchì in Italia. Castella e castellane col loro corteggio di giullari, trovatori, novellatori e bei favellatori¹ doveano aver poco prestigio presso un popolo che avea disfatte le castella, e s'era ordinato a comune. Vinto Federico Barbarossa, e abbattuta poi Casa sveva, quella vita di popolo fu assicurata, e le tradizioni feudali e monarchiche perdettero ogni efficacia nella realtà. Rimasero nella memoria, non come regola della vita, ma come un puro gioco d'immaginazione. Nessuno credeva a quel mondo cavalleresco, nessuno gli dava serietà e valore pratico: era un passatempo dello spirito, non tutta la vita, ma un incidente, una distrazione. Ora quando un contenuto non penetra nelle intime latebre della società e rimane nel campo dell'immaginazione, diviene subito frivolo e convenzionale, come la moda, e perde ogni sincerità e ogni serietà. Ma la stessa immaginazione era inaridita innanzi a un contenuto dato e fissato, come si trovava in una letteratura non nata e formata con la vita nazionale, ma venuta dal di fuori per via di traduzioni. Perciò niente di nazionale e di originale, nessun moto di fantasia o di sentimento; nessuna varietà di contenuto; una così noiosa uniformità, che mal sai distinguere un poeta dall'altro.

Questo contenuto non può aver vita, se non si move, trasformato e lavorato dal genio nazionale. Quello stesso senso artistico, che avea condotta già a tanta perfezione la lingua, doveva altresì risuscitare quel contenuto e dargli moto e spirito.

L'Italia avea già una coltura propria e nazionale molto progredita: l'Europa andava già ad imparare nella dotta Bologna. Teologia, filosofia, giurisprudenza, scienze naturali, studii classici aveano già con vario indirizzo dato un vivo impulso allo spirito nazionale. Quel contenuto cavalleresco dovea parer frivolo e superficiale ad uomini educati con Virgilio ed Ovidio, che leggevan san Tommaso e Aristotile, nutriti di pandette e di dritto canonico, ed aperti a tutte le meraviglie dell'astronomia e delle scienze naturali. Le ten-

1. *trovatori . . . favellatori*: cfr. *Novellino*, XXI cit. dell'edizione Gualtèruzzi: «A lui veniano sonatori, trovatori e belli favellatori».

zioni d'amore doveano parer cosa puerile a quegli atleti delle scuole, così pronti e così sottili nelle lotte universitarie. Quella forma di poetare dovea parer troppo rozza e povera a gente già iniziata in tutti gli artifici della retorica. Nacque l'entusiasmo della scienza, una specie di nuova cavalleria che detronizzava l'antica. Lo stesso impeto che portava l'Europa a Gerusalemme, la portava ora a Bologna. Gli storici descrivono co' più vivi colori questo grande movimento di curiosità scientifica, il cui principal centro era in Italia.

E la scienza fu madre della poesia italiana, e la prima ispirazione venne dalla scuola. Il primo poeta è chiamato il Saggio,¹ e fu il padre della nostra letteratura, fu il bolognese Guido Guinicelli, il nobile, il massimo, dice Dante,² il padre

*mio e degli altri miei miglior, che mai
rime d'amor usâr dolci e leggiadre.*

Guido nel 1270 insegnava lettere nell'Università di Bologna. Il volgare era già formato, e si chiamava lingua materna: l'uso moderno, in opposizione al latino. Egli vi gittò dentro tutto l'entusiasmo di una mente educata dalla filosofia alle più alte speculazioni, e commossa da' miracoli dell'astronomia e dalle scienze naturali. È il mondo nuovo della scienza, che si rivela con le sue fresche impressioni nella sua canzone sulla natura dell'amore.³ In generale, le poesie de' trovatori sono una filza di concetti addossati gli uni agli altri, senza sviluppo. Qui non ci è che un solo concetto, ed è il luogo comune de' trovatori, espresso nel celebre verso:

Amore e cor gentil sono una cosa.

Ma questo concetto diviene tutto un mondo innanzi a Guido, e si mostra ne' più nuovi aspetti. Risorge l'immaginazione, e at-

1. Come dice Dante: «Amore e cor gentil sono una cosa, / siccome il Saggio in suo dittato pone» [n. d. a.; *Vita nuova*, xx, 1-2]. 2. *il nobile* . . . Dante: cfr. *Convivio*, iv, xx, 7: «Come disse quel nobile Guido Guinizzelli» e *De vulg. eloq.*, i, xv, 6: «maximus Guido». Entrambe le citazioni e la seguente del *Purgatorio* (xxvi, 98-9) sono in Nannucci, op. cit., I, p. 32. Così, a un equivoco periodo dello stesso Nannucci («Guido, dice Benvenuto da Imola, che insegnava lettere umane in Bologna l'anno 1270, fu uomo saggio e facondo», loc. cit.) è da attribuire l'errata notizia, che segue, del Guinicelli maestro d'umanità nello Studio bolognese. 3. *nella sua* . . . amore: *Al cor gentil ripara sempre amore*. Sulla celebre canzone guinicelliana si veda anche il *Saggio critico sul Petrarca*, ed. cit., pp. 50 sgg.

tinge le sue immagini non da' romanzi di cavalleria, ma dalla fisica, dall'astronomia, da' più bei fenomeni della natura, con la compiacenza, con la voluttà e l'abbondanza di chi addita e spiega le sue scoperte. I paragoni si accavallano, s'incalzano, ti par di essere in un mondo incantato, e passi di meraviglia in meraviglia. Citerò alcuni brani:¹

*Al cor gentil ripara sempre amore,
siccome augello in selva alla verdura;
né fe' amore anti che gentil core,
né gentil core anti che amor, Natura.
Che adesso com' fu il Sole,
sì tosto fue lo splendor lucente,
né fu davanti al Sole.
E prende amore in gentilezza loco
così propriamente,
come il calore in chiarezza di foco.
Foco d'amore in gentil cor s'apprende
come virtute in pietra preziosa:
ché dalla stella valor non discende,
anzi che il Sol la faccia gentil cosa.*

*Amor per tal ragion sta in cor gentile,
per qual lo foco in cima del doppiero.*

*Amore in gentil cor prende rivera
com' diamante dal ferro in la miniera.*

*Fere lo Sol lo fango tutto il giorno:
vile riman: né il Sol perde calore.
Dice uom altier: — Gentil per schiatta torno —:
lui sembra il fango; e il Sol gentil valore:
ché non dee dare uom fé
che gentilezza sia fuor di coraggio
in dignità di re,
se da virtute non ha gentil core:
com' acqua, ei porta raggio,
e il ciel ritien la stella e lo splendore.*

C'è qui una certa oscurità alcuna volta e un certo stento, come di un pensiero in travaglio, e n'escono vivi guizzi di luce che rivelano le profondità di una mente sdegnosa di luoghi comuni e per lungo uso speculatrice. Il contenuto non è ancora trasformato internamente, non è ancora poesia, cioè vita e realtà; ma è già un

1. Vv. 1-14, 21-2, 28 e 30, 31-40, secondo la lezione data dal Nannucci, op. cit., I, pp. 33 sgg.

fatto scientifico, scrutato, analizzato da una mente avida di sapere, con la serietà e la profondità di chi si addentra ne' problemi della scienza, e illuminato da una immaginazione, eccitata non dall'ardore del sentimento, ma dalla stessa profondità del pensiero. Guido non sente amore, non riceve e non esprime impressioni amorose, ma contempla l'amore e la bellezza con uno sguardo filosofico; quello che gli si affaccia non è persona idealizzata, ma è pura idea, della quale è innamorato con quello stesso amore che il filosofo porta alla verità intuita e contemplata dalla sua mente, quasi fosse persona viva. Così Platone amava le sue idee; l'amore platonico non era altro che amore d'intuizione e di contemplazione, una specie di parentela tra il contemplante e il contemplato: io ti contemplo e ti fo mia. Guido ama la creatura della sua meditazione, e l'amore gli move l'immaginazione e gli fa trovare i più ricchi colori, sì ch'ella par fuori pomposamente abbigliata. L'artista è un filosofo, non è ancora un poeta. A quel contenuto cavalleresco, frivolo e convenzionale, così fecondo presso i popoli dove nacque, così sterile presso noi dove fu importato, succede Platone, la contemplazione filosofica. Non ci è ancora il poeta, ma ci è l'artista. Il pensiero si move, l'immaginazione lavora. La scienza genera l'arte.

La coltura cavalleresca, se giovò a formare il volgare, impedì la libertà e spontaneità del sentimento popolare, e creò un mondo artificiale e superficiale, fuori della vita, che rese insipidi gl'inizii della nostra letteratura, così interessanti presso altri popoli. Quel contenuto stazionario comincia a muoversi presso Guido, di un moto impresso non da sentimento di amore, ma da contemplazione scientifica dell'amore e della bellezza, che se non riscalda il core, sveglia l'immaginazione. Questo dunque si ricordi bene, che la nostra letteratura fu prima inaridita nel suo germe da un mondo poetico cavalleresco, non potuto penetrare nella vita nazionale, e rimasto frivolo e insignificante; e fu poi sviata dalla scienza, che l'allontanò sempre più dalla freschezza e ingenuità del sentimento popolare, e creò una nuova poetica, che non fu senza grande influenza sul suo avvenire. L'arte italiana nasceva non in mezzo al popolo, ma nelle scuole, fra san Tommaso e Aristotele, tra san Bonaventura e Platone.

La poesia di Guido ha il difetto della sua qualità: la profondità diviene sottigliezza, e l'immaginazione diviene rettorica, quando

vuole esprimere sentimenti che non prova.¹ Vuol esprimere il suo stato quando fu colpito dal dardo di amore, e dice che quel dardo

*per gli occhi passa, come fa lo trono,²
che fer per la finestra della torre
e ciò che dentro trova, spezza e fende.
Rimagno come statua d'otono,
ove spírto, né vita non ricorre,
se non che la figura d'uomo rende.³*

Queste non sono certo le insipide sottigliezze di Jacopo da Lentino. Ci si vede l'uomo d'ingegno e la mente che pensa. Ma non è linguaggio d'innamorato questo sottilizzare e fantasticare sul suo amore e sul suo stato.

Immensa fu l'impressione che produsse questa poesia di Guido, se vogliamo giudicarla da quella che n'ebbe Dante, che lo imitò tante volte, che lo chiamò padre suo,⁴ che la magnifica terza strofa scelse a materia della sua canzone sulla nobiltà, che ebbe la stessa scuola poetica, che nota la celebrità a cui venne l'uno e l'altro Guido⁵ e aggiunge:

*e forse è nato
chi l'uno e l'altro cacerà di nido.*

Guido oscurò tutt'i trovatori e salì a gran fama presso un pubblico avido di scienza e pieno d'immaginazione, di cui Guido era il ritratto; un pubblico uscito dalle scuole, per il quale poesia era sapienza e filosofia, verità adorna, e che non pregiava i versi, se non come velame della dottrina.

*Mirate la dottrina che s'asconde
sotto il velame delli versi strani.⁶*

1. *la profondità . . . prova*: nel *Saggio sul Petrarca*, ed. cit., p. 51: « Vi si mescola la dottrina, vedi il poeta salire in Parnaso con un Aristotile in saccoccia ». 2. Tuono [*n. d. a.*]. 3. Vv. 9-14 del sonetto *Lo vostro bel saluto e 'l dolce sguardo*: in Nannucci, op. cit., I, p. 42. 4. *Purg.*, xxvi, 97-8. I luoghi danteschi d'ispirazione guinicelliana sono registrati in Nannucci, op. cit., I, pp. 45-8. In particolare cfr. p. 48: « Dove Dante mostrò bene di avere Guido a maestro, si è in quella sua grave canzone sulla Nobiltà, che è la terza del *Convito* . . . , commento a quella strofa di Guido che incomincia "Fere lo sole 'l fango tutto 'l giorno" ». Si tratta, in realtà, della quarta strofe della canzone. 5. Guido Guinicelli e Guido Cavalcanti [*n. d. a.*]. « Così ha tolto l'uno a l'altro Guido / la gloria de la lingua . . . » (*Purg.*, xi, 97-9). 6. *Inf.*, ix, 62-3.

Tal poeta, tal pubblico. E si andò così formando una scuola poetica, il cui codice è il *Convito* di Dante.

Se Bologna si gloriava del suo Guido, Arezzo avea il suo Guittone, Todi il suo Jacopone e Firenze il suo Brunetto Latini.

Dante mette Guittone tra quelli che «sogliono sempre ne' vocaboli e nelle locuzioni somigliare la plebe».¹ Alla qual sentenza contraddicono alcuni sonetti attribuiti a lui, e che per l'andamento e la maniera sembrano di fattura molto posteriore.² Se guardiamo alle sue canzoni e alle sue prose, non sarà alcuno che non stimerà giusta la sentenza di Dante. In Guittone è notabile questo, che nel poeta senti l'uomo: quella forma aspra e rozza ha pure una fisionomia originale e caratteristica, una elevatezza morale, una certa energia d'espressione. L'uomo ci è, non l'innamorato, ma l'uomo morale e credente, e dalla sincerità della coscienza gli viene quella forza. E c'è anche l'uomo colto, una mente esercitata alla meditazione e al ragionamento. I suoi versi sono non rappresentazione immediata della vita, ma sottili e ingegnosi discorsi, che doveano parer maraviglia a quel pubblico scolastico. Venne perciò a tale celebrità che fu tenuto per qualche tempo il primo de' poeti; ma nella sua vecchia età si vide oscurato da' nuovi astri, onde dice il Petrarca:

1. La citazione, come le altre relative a Guittone, è in Nannucci, op. cit., I, pp. 161-3, dove per altro suona leggermente diversa: «Sogliono tutte le volte ne' vocaboli e nelle costruzioni esser simili alla plebe». È la traduzione trissiniana del noto passo del *De vulgari eloquentia*, II, VI, 8, di cui più sotto è citata la prima parte: «Subsistant igitur ignorantie sectatores Guittonem Aretinum et quosdam alios extollentes...». 2. *alcuni sonetti... posteriore*: i quattro sonetti *Donna del cielo, gloriosa madre, Già mille volte, quando Amor m'ha stretto, Infelice mia stella e duro fato e Quanto più mi distrugge il mio pensiero*, contenuti nell'edizione giuntina *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani* (Firenze 1527) e allora comunemente attribuiti a Guittone: accolti nel *Manuale* dal Nannucci (I, pp. 163-6) e dall'Emiliani-Giudici nel *Florilegio dei lirici più insigni d'Italia*, Firenze 1846, pp. 163-5. Già il Foscolo li aveva giudicati d'età posteriore: «Di Guido poeta i versi che restano sarebbero maravigliosi per quella età; non tanto per le idee, quanto per lo stile che spesso pareggia quello del Petrarca: ma confesso che io credo le poesie di Guido d'Arezzo spiritose invenzioni di qualche bell'ingegno dell'epoca di Leone X» (*Epoehe della lingua italiana*, discorso II, in *Opere*, IV, Firenze 1850, p. 169). È lo stesso De Sanctis nel *Saggio sul Petrarca*, ed. cit., p. 67: «Ci è tanta distanza fra queste e altre poesie attribuitegli, che nasce il sospetto non poter essere tutte della stessa persona». La conferma, almeno per uno dei sonetti, *Quanto più mi distrugge il mio pensiero*, l'aveva avuta l'Emiliani-Giudici, trovandolo fra le rime del Trissino stampate da Scipione Maffei nel 1727. Cfr. *Storia* cit., 1855², I, p. 108.

*Guittone d'Arezzo,
che di non esser primo par ch'ira aggia.¹*

Nondimeno gli rimasero ammiratori e seguaci, con grande ira di Dante, che esclama: «Cessino i seguaci dell'ignoranza, che estollono Guittone d'Arezzo».

Guittone non è poeta, ma un sottile ragionatore in versi, senza quelle grazie e leggiadrie che con sì ricca vena d'immaginazione ornano i ragionamenti di Guinicelli. Non è poeta, e non è neppure artista: gli manca quella interna misura e melodia, che condusse poeti inferiori a lui di coltura e d'ingegno a polire il volgare. È privo di gusto e di grazia.

Degne di maggiore attenzione sono le poesie di Jacopone, come quelle che segnano un nuovo indirizzo nella nostra letteratura.² Sono le poesie di un santo, animato dal divino amore. Non sa di provenzali, o di trovatori, o di codici d'amore: questo mondo gli è ignoto. E non cura arte, e non cerca pregio di lingua e di stile, anzi affetta parlare di plebe con quello stesso piacere con che i santi vestivano vesti di povero. Una cosa vuole, dare sfogo ad un'anima traboccante di affetto, esaltata dal sentimento religioso. Ignora anche teologia e filosofia, e non ha niente di scolastico. Si capisce che un poeta così fuori di moda dovea in breve esser dimenticato dal colto pubblico, sì che le sue poesie ci furono conservate come un libro di divozione, anzi che come lavoro letterario. E nondimeno c'è in Jacopone una vena di schietta e popolare e spontanea ispirazione, che non trovi ne' poeti colti finora discorsi. Se i mille trovatori italiani avessero sentito amore con la caldezza e l'efficacia, che desta tanto incendio nell'anima religiosa di Jacopone, avremmo avuta una poesia meno dotta e meno artistica, ma più popolare e sincera.

Jacopone riflette la vita italiana sotto uno de' suoi aspetti con assai più di sincerità e di verità che non trovi in nessun trovatore. È il sentimento religioso nella sua prima e natia espressione, come

1. *Trionfo d'Amore*, IV, 32-3. 2. Le pagine, che seguono, su Jacopone costituiscono un vero e proprio saggio: il primo che affronti criticamente il problema della poesia iacoponica fuori dei limiti dell'interpretazione ottocentesca, condivisa dallo stesso De Sanctis giovane nelle lezioni della scuola napoletana sui generi letterari. Cfr. *Teoria e storia della letteratura*, a cura di B. Croce, Bari 1926, I, p. 146: «Né Jacopone ci presenta nulla di vivo: la sua produzione è ascetica, non lirica e poetica».

si rivela nelle classi inculte, senza nube di teologia e di scolasticismo, e portato sino al misticismo ed all'estasi. In comunione di spirito con Dio, la Vergine, i santi e gli angeli, parla loro con tutta dimestichezza, e li dipinge con perfetta libertà d'immaginazione, co' particolari più pietosi e più affettuosi che sa trovare una fantasia commossa dall'amore. Maria è soprattutto il suo idolo, e le parla con la familiarità e l'insistenza di chi è sicuro della sua fede e sa di amarla.

*Di', Maria dolce, con quanto disio
miravi il tuo figliuol Cristo mio Dio.*

*Quando tu il partoristi senza pena,
la prima cosa, credo, che facesti,
sì l'adorasti, o di grazia piena,
poi sopra il fien nel presepio il ponesti;
con pochi e pover' panni l'involgesti,
maravigliando e godendo, cred'io.*

*O quanto gaudio avevi e quanto bene,
quando tu lo tenevi fra le braccia!
Dillo, Maria, ché forse si conviene
che un poco per pietà mi satisfaccia.
Baciavi tu allora nella faccia,
se ben credo, e dicevi: — O figliuol mio! —*

*Quando figliuol, quando padre e signore,
quando Dio, e quando Gesù lo chiamavi;
o quanto dolce amor sentivi al core,
quando in grembo il tenevi ed allattavi!
Quanti dolci atti e d'amore soavi
vedevi, essendo col tuo figliuol pio!*

*Quando un poco talora il dì dormiva,
e tu destar volendo il paradiso,
pian piano andavi che non ti sentiva,
e la tua bocca ponevi al suo viso,
e poi dicevi con materno riso:*

— Non dormir più che ti sarebbe rio.¹

Sotto l'impressione del sentimento religioso Jacopone indovina tutte le gioie e le dolcezze dell'amor materno. Jacopone non con-

1. Pubblicata da Alessandro Mortara in *Sette cantici inediti di Jacopone* (Lucca 1819), la lauda fu riprodotta dal Nannucci, op. cit., I, pp. 395 sgg. Il De Sanctis, come il Carducci, sebbene quest'ultimo con maggiore cautela (« Così cantava di Maria madre il secolo decimoquarto »; in *A proposito di alcuni giudizi su A. Manzoni*, 1873), non ne pone in dubbio l'attribuzione. L'autenticità della lauda fu impugnata più tardi dal D'Ancona, che la restituì a Giovanni Dominici (1357-1419), l'autore del *Locula noctis*. Cfr. *Studi sulla letteratura italiana dei primi secoli*, Ancona 1881.

cepisce il divino nella sua purezza, come un teologo o un filosofo, ma vestito di tutte le apparenze e gli affetti umani. Questa è una scena di famiglia, colta dal vero, con una franchezza di colorito e con una grazia di movenze, tutta intuitiva. Preghiere, sdegni, follie d'amore, fantasie, estasi, visioni, tutto trovi in Jacopone al naturale e come gli viene di dentro; ciò che ci è più semplice e commovente, e ciò che ci è più strano e volgare. La forma è il sentimento esso medesimo; ed ora è soave, efficace, quasi elegante, ora stravagante e plebea. Ha una facilità che gli nuoce, ed un impeto di espressione che non dà luogo alla lima. Ma ne' suoi impeti gli escono forme di dire così fresche e felici, che non disdegnarono d'imitarle Dante e il Tasso.¹ Né è meno terribile che soave; e vagliano a prova alcuni tratti:

*Andiam tutti a vedere
Gesù quando dormia.
La terra, l'aria e il cielo
fiorir, rider faccia:
tanta dolcezza e grazia
dalla sua faccia uscia.²*

La faccia di Gesù bambino, il Natale, la Vergine, il volo dell'anima al paradiso, gli angeli sono visioni piene di grazia e di efficacia. Nascendo Gesù,

*le gerarchie superne
eran dal ciel discese:
lucan come lucerne
d'ardente foco accese
le loro ale distese.*

Gesù ha un corteggio di donne, che gli danzano intorno,³ Verginità, Umiltà, Carità, Speranza, Povertà, Astinenza: è qualche

1. *non disdegnarono* . . . Tasso: sulla scorta del Nannucci (op. cit., I, pp. 384 sgg.), che offre una serie di esempi più o meno persuasivi di reminiscenze iacoponiche nei due poeti. 2. Vv. 63-8 della lauda *Per li tuoi valori*, probabilmente apocrifia, non compresa nell'*editio princeps* del 1490 e pubblicata tra le rime iacoponiche a cura del Tresatti (Venezia 1617). Il De Sanctis trasse la citazione dal Nannucci, che nel *Manuale* (I, p. 383) ne riporta i versi 61-8. Così pure la citazione seguente (vv. 37-41 della lauda *Dolce amor, Cristo bello*), che nel testo (op. cit., p. 382) suona propriamente: «Le gerarchie superne / dal cielo eran discese: / lucan come lucerne / di foco ardente accese / le loro ale distese». 3. *gli danzano intorno*: nel ms.: «gli danzano e cantano intorno».

cosa di simile alle tre sorelle di Dante nella sua celebre canzone.¹
Ecco in che modo Jacopone descrive l'Umità:

*E questa era gioconda,
onesta e mansueta,
e con la treccia bionda
e a cantar la più lieta:
d'ogni virtù repleta,
a me il capo chinava:
tanto m'assicurava
ch'io presi a favellare.²*

Quella stessa immaginazione, che dipinge con tanta grazia, rappresenta con evidenza terribile i terrori dell'anima peccatrice nel giudizio universale:

*Chi è questo gran Sire,
rege di grande altura?
Sotterra io vorrei gire,
tal mi mette paura.
Ove potria fuggire
dalla sua faccia dura?
Terra, fa' copritura,
ch'io nol veggia adirato.³*

*Non trovo loco dove mi nasconda,
monte, né piano, né grotta o foresta:
ché la veduta di Dio mi circonda,
e in ogni loco paura mi desta.*

*Tutti li monti saranno abbassati,
e l'aire stretto e i venti conturbati,
e il mare muggirà da tutt'i lati,
con l'acque lor staran fermi adunati
i fiumi ad aspettare.*

*Allor udrai dal ciel tromba sonare,
e tutti i morti vedrai suscitare,
avanti al tribunal di Cristo andare,*

1. nella . . . canzone: *Tre donne intorno al cor mi son venute*. Cfr. più oltre, alla fine del capitolo, p. 54 e relativa nota 3. 2. Vv. 36-43 della lauda *Chi Gesù vuole amare*, pubblicata dal Mortara, op. cit., e riprodotta dal Nannucci (*Manuale*, I, pp. 392 sgg.): anche questa probabilmente apocrifa. 3. Vv. 61-8 della lauda *O corpo enfracedato*, compresa nell'editio princeps: citati dal Nannucci (*Manuale*, I, p. 381). I versi che seguono (27-30 della lauda sul giudizio finale *Udii una voce che pur qui mi chiama* e 80-9 dell'altra sullo stesso tema *Al nome di Dio santo onnipotente*, entrambe editate dal Tre-satti) sono sempre in Nannucci, op. cit., I, pp. 381-2.

*e il foco ardente per l'aria volare
con gran velocitate.*

Jacopone non è un'apparizione isolata; ma si collega a tutta una letteratura latina popolare, animata dal sentimento religioso. Là trovi il *Salve regina*, e l'*Ave maris stella*, e il *Dies irae*,¹ e drammi e vite di santi scritte da uomini eloquenti e appassionati. Anche in volgare comparivano già cantici e laudi: di Bonifazio papa c'è rimasto un breve e rozzo cantico alla Vergine.² I fatti della Bibbia, la passione e morte di Cristo, le visioni e i miracoli de' santi, i lamenti e le preghiere delle anime purganti, le mistiche gioie del paradiso, i terrori dell'inferno, erano il tema comune de' predicatori e rappresentazioni nelle chiese e su per le piazze, sotto il nome di misteri, feste, moralità. È rimasta memoria di una visione dell'inferno, con la quale Gregorio VII quando era predicatore atterriva l'immaginazione de' suoi uditori: ed è visione di un fantastico e di una crudezza di colori che mette il brivido.³ In Morra, mio paese nativo, ricordo che nella festa della Madonna, quando la processione è giunta sulla piazza, comparisce l'angiolò, che fa l'annunzio.⁴ Ed è ancora la vecchia tradizione dell'angiolò, che allora apriva la rappresentazione, annunziando l'argomento. È nota la grande rappresentazione dell'altro mondo in Firenze, che, rottosi il ponte di legno sull'Arno, costò la vita a molte persone.⁵

Questa materia religiosa, che ispirò tanti capolavori di pittura e di scultura e di architettura, era efficacissima fonte di poesia, congiungendo in sé il fantastico e l'affetto, il divino e l'umano, e nelle sue gradazioni dall'inferno al paradiso facendo vibrar tutte le corde dello spirito. La sua tendenza troppo ascetica e spirituale era vinta dal grosso senso popolare, che paganizzava e umaniz-

1. Il *Salve Regina*, di Ermanno Contratto (1013-1054); L'*Ave maris stella*, di anonimo del secolo X o XI; il *Dies irae*, di Tommaso da Celano, morto intorno al 1250. 2. *un breve . . . Vergine: Stava la Vergin sotto della cruce*; in Nannucci, op. cit., I, pp. 421-2. Attribuito a Bonifacio VIII dall'Amati, che lo rinvenne in un codice della Vaticana, e dal Peticari, il cantico è il volgarizzamento anonimo di una sequenza del Messale di York, arieggiante lo *Stabat mater*. 3. *È rimasta . . . brivido*: sulla visione di Ildebrando cfr. più oltre, p. 105 e relativa nota 2. 4. *In Morra . . . annunzio*: se ne veda un accenno anche in *Un viaggio elettorale*, cap. x, riprodotto più oltre in questo volume. 5. *È nota . . . persone*: riferita da Giovanni Villani, da Antonio Pucci nel *Centiloquio* e dal Vasari nella *Vita di Buffalmacco*. Il De Sanctis doveva aver presente alla memoria, più che le altre, la pagina del Villani (*Cronica*, VIII, 70). Cfr. il quinto capitolo, p. 101.

zava tutto. In questa storia religiosa, il cui proprio teatro è l'altra vita, a cui questa è preparazione, l'uomo mescolava le sue passioni terrene, le sue vendette, i suoi odii, le sue opinioni, i suoi amori. Maria era l'anello che giungeva la terra al cielo, e il devoto le parla con tutta familiarità, e le ricorda che la è stata pur donna. Jacopone dice:

*Ricevi, donna, nel tuo grembo bello
le mie lacrime amare.
Tu sai che ti son prossimo e fratello,
e tu nol puoi negare.*¹

Lei implora il trovatore nel suo colpevole amore, a lei si raccomanda anche oggi il brigante nelle sue scellerate spedizioni. Maria, Gesù, i santi, gli angioli, Lucifero non bastano: l'immaginazione popolare personifica le virtù, e ne fa un corteggio di figure allegoriche alla divinità, rappresentandole con ogni libertà, come fa Jacopone, e come si vede ne' bassirilievi e in tante opere di scultura e di pittura. E come il paganesimo ne' suoi ultimi tempi era interpretato allegoricamente, anche le figure pagane entrano in questo mondo, torte dal senso letterale e volte a significato generale, come Giove, Plutone, Amore, Apollo, le Muse, Caronte. Come il papa aspirava a far sua tutta la terra, la storia religiosa assorbiva in sé tutt'i tempi e tutte le storie. In questa mescolanza universale, opera di una immaginazione primitiva e ancor rozza, non hai luce uguale e non fusione di tinte: domina un fondo oscuro, il sentimento di un di là della vita, di un infinito non rappresentabile, superiore alla forma, che riempie lo spazio di grandi ombre; e quelle mescolanze di divino e di terreno, di antico e di moderno, di serio e di comico non sono ben fuse, anzi stannosi accanto crudamente, e in luogo di armonizzare producono un'impressione irresistibile di contrasto, di cose che cozzano. Quel difetto di luce è il gotico, e quel difetto di armonia è il grottesco: e però il gotico e il grottesco sono le prime forme artistiche di quel mondo, com'è nella sua prima ingenuità, non ancora vinto e domato dall'arte. Il sublime del gotico si sente nel giudizio universale di Jacopone,² dove la veduta di Dio ti circonda, senza che

1. Vv. 29-32 della lauda *Maria Vergine bella*; in Nannucci, op. cit., I, pp. 389 sgg. Gli stessi, ricordati anche dal Carducci nel saggio citato sul Manzoni. La lauda fu restituita dal D'Ancona a Leonardo Giustinian. Cfr. *Studi* cit., p. 92. 2. *nel giudizio universale di Jacopone*: intende la

tu lo veda, chiarissimo al sentimento, inaccessibile all'immaginazione. Il peccatore vede sonar le trombe, turbati i venti, l'aria immobile, e i fiumi fermarsi, e il mare muggire, e il fuoco volare per l'aria; dappertutto si sente inseguito dalla veduta di Dio, ma non lo guarda, non gli dà forma: non è un'immagine, è un sentimento senza forma, che riempie della sua ombra tutto lo spettacolo. Di qui il grande effetto di due versi stupendi, che sono veri decasillabi sotto apparenza di endecasillabo, pieni di movimento e di armonia:

*ché la veduta di Dio mi circonda
e in ogni loco paura mi desta.*

È il sentimento da cui sei preso innanzi alle grandi ombre di una cattedrale. Ma ciò che prevale in Jacopone è il grottesco, una mescolanza delle cose più disparate, senza nessun senso di convenienza e di armonia: il che, se fatto con intenzione, è comico; fatto con rozza ingenuità, è grottesco. Trovi il plebeo, l'indecente, il disgustoso misto coi più gentili affetti: ciò che è pure il carattere del santo con le sue estasi e le sue stravaganze. E questo in Jacopone non è già un contrasto che celi alte intenzioni artistiche, ma rozza natura, così discorde e mescolata come si trova nella realtà. Ecco il principio del cantico 48:

*O Signor, per cortesia,
mandami la malsania;
a me la febbre quartana,
la continua e la terzana:*

*a me venga mal di dente,
mal di capo e mal di ventre,*

*mal de occhi e doglia di fianco,
la postema al lato manco.¹*

La poesia di Jacopone è proprio il contrario di quella de' trovatori. In questi è poesia astratta e convenzionale e uniforme, non

lauda, già ricordata, *Al nome di Dio santo onnipotente*, di cui nel periodo seguente sono parafrasati i versi 80-89. La *veduta di Dio* è al verso 43 della lauda *Udii una voce che pur qui mi chiama*, anche questa già ricordata e della quale poco più oltre sono ripetuti i versi 43-4. 1. Vv. 1-4, 7-8, e 11-2 della lauda XLVIII dell'*editio princeps*, tratti con ogni probabilità dalla *Storia* cit. dell'Emiliani-Giudici, p. 116, dove compaiono nella medesima lezione.

penetrata di alcuna realtà. In Jacopone è realtà ancora naturale, non ancora spiritualizzata dall'arte; è materia greggia, tutta discorde, che ti dà alcuni tratti bellissimi, niente di finito e di armonico.

Accanto a questa vita religiosa ancora immediata e di prima impressione spunta la vita morale, un certo modo di condursi con regola e prudenza; e anch'essa è nella sua forma immediata e primitiva. Non è ragione o filosofia, è pura esperienza e tradizione, nella forma di motto o proverbio, che riassume la sapienza degli avi. Il motto rimato è la più antica forma di poesia nel nostro volgare. Ecco alcuni motti antichissimi:¹

*Ancella donnea,
se Donna follea.*

*In terra di lite
non poner la vite.*

*Uomo che ode, vede e tace
sì vuol vivere in pace.*

*Chi parla rado
tenuto è a grado.*

Di questa fatta sono una filza di motti ammassati da Jacopone in un suo carme, una specie di catechismo a uso della vita, illustrati brevemente da qualche immagine o paragone, ora goffo, ora egregio di concetto e di forma. Sulla vanità della vita dice:

*Lo fior la mane è nato,
la sera il vei seccato.²*

Ciò che nella sua semplicità ha più efficacia che la elegante traduzione dello stesso concetto fatta dal Poliziano, la quale ti pare una Venere intonacata e lisciata:

*Fresca è la rosa di mattino: e a sera
ella ha perduta sua bellezza altera.*

I motti di Jacopone sono pensieri morali espressi per esempio e per immagini, come fa l'immaginazione popolare, e nella loro brevità e succo è il principale attrattivo.

1. *Ecco . . . antichissimi*: riferiti dal Trucchi nella prefazione a *Poesie italiane* cit., I, p. CVI. 2. In Nannucci, op. cit., I, p. 382 e *ibid.*, in nota, l'analogo rinvio al distico del Poliziano (*Rispetti spicciolati*, xxvii, vv. 7-8).

*Ove temi pericolo,
non fare spesso posa.*

*Sappi di polver tollere
la pietra preziosa,
e da uom senza grazia
parola graziosa;
dal folle sapienza,
e dalla spina rosa.
Prende esempio da bestia
chi ha mente ingegnosa.*

*Vediamo bella immagine
fatta con vili deta;
vasello bello ed utile
tratto da sozza creta;
pigliam da laidi vermini
la preziosa seta,
vetro da laida cenere,
e da rame moneta.*

*Non dimandare agli uomini
che lor nega natura:*

*e non pregar la scimia
di bella portatura,
né il bue, né l'asino
di dolce parlatura.*

*Quel che non si conviene,
ti guarda di non fare:
né messa ad uomo laico,
né al prete saltare;
non dece spada a femmina,
né ad uom lo filare.*

*Non piace se in suo loco
non ponesi la cosa:
innanzi che ti calzi,
guarda da qual piè è l'uosa;
se leggi, non far punto
dove non è la posa;
dov'è piana la lettera,
non fare oscura glosa.*

*In ogni cosa al prossimo
ti mostra mansueto:*

*Da nimistate guardati,
se vuoi viver quieto.*

*A quel modo conformati
che trovi nel paese:
al Genovese, in Genova,
ed in Siena, al Sanese.*

*Uomo che spesso volgesi,
da tuo consiglio caccia:
se vedi volpe correre,
non dimandar la traccia:
non ti sforzare a prendere
più che non puoi con braccia
ché nulla porta a casa
chi la montagna abbraccia.*

*Quando puoi esser umile,
non ti dimostrar forte:
il muro tu non rompere,
se aperte son le porte.*

*Con signore non prendere,
se tu puoi, quistione;
ch'ei ti ruba ed ingiuria
per piccola cagione,
e tutti gli altri gridano:
— Messere ha la ragione.*

*Uomo senz'amicizia
castello è senza mura.*

*Quella è buona amicizia,
che d'ogni tempo dura:
povertà non la parte,
né nulla ria ventura.*

*Quel che tu dici in camera
non dire in ogni loco:
a piaga metti unguento,
non vi mettere il foco . . .¹*

E così hai motto a motto, spesso senz'altro legame che il caso, qual più, qual meno felice, in quella forma sentenziosa ed esemplata, che è propria dell'immaginazione popolare, prima ancora che nasca la favola e il racconto. E trovi certo più gusto in queste prime rozze formazioni così piene della vita e del sentire comune, che ne' sonetti e canzoni morali in forma più artificiosa, ma

1. Canzone *Perché gli uomini dimandano*, vv. 15-34, 37-40, 81-6, 113-22, 127-8, 165-8, 192-200, 249-52, 275-80, 321-2, 325-32; in Nannucci, op. cit., I, pp. 401-21.

contorta e scolastica di Onesto e Semprebene e altri trovatori.¹

Questi uomini con tanti proverbii in bocca e con tanta divozione alla Madonna e a' santi, con l'immaginazione piena di leggende e avventure cavalleresche, avevano nel piccolo spazio del comune una vita politica ancora più vivace e concentrata, che non è oggi, allargata com'è e diffusa in quegli'immensi spazii che si chiamano regni. Certo, i costumi si polivano, come la lingua; ma religione e cavalleria, misteri e romanzi, se colpivano le immaginazioni, poco bastavano a contenere e regolare le passioni suscitate con tanta veemenza dalle lotte municipali. Questa vita era troppo reale, troppo appassionata e troppo presente, perché potesse esser vista con la serenità e la misura dell'arte. Si manifesta con la forma grossolana dell'ingiuria, appena talora rallegrata da qualche lampo di spirito. Un esempio è il verso:

*Quando l'asino raglia, un guelfo nasce.*²

Questa forma primitiva dell'odio politico, amara anche nel motteggio e nell'epigramma, e così sventuratamente feconda tra noi anche ne' tempi più civili, non esce mai dalle quattro mura del comune, con particolari e allusioni così personali, che manca con la chiarezza ogni interesse: prova ne sieno i sonetti di Rustico.³ Certo, in questo antico esempio di satira politica vedi il volgare condotto a tutta la sua perfezione, e ci senti uno spirito e una vivacità propria dell'acuto ingegno fiorentino. Ma che interesse volete voi che prendiamo per donna Gemma e messer Fastello e messer Messerino e ser Cerbiolino, con quel suo parlare sotto figura per allusioni, che non ne comprendiamo un'acca?⁴

1. Di *Onesto* Bolognese o degli Onesti il Nannucci dà una ballata e sei sonetti (op. cit., I, pp. 153-60), di *Semprebene* da Bologna la canzone *Come lo giorno quando è dal mattino* (*ibid.*, pp. 136-8). 2. Il verso è citato dal Trucchi (op. cit., I, p. 128: «Guittone scriveva: "Quando un asino raglia nasce un guelfo"») in nota al sonetto *O voi che ve ne andate per paura*, di Rustico di Filippo. 3. Dei sonetti di Rustico era nota solo una parte. Oltre al sonetto *Io aggio inteso*, stampato dal Crescimbeni e riprodotto dal Valeriani (*Poeti del primo secolo*, Firenze 1816, I, p. 419) e dal Nannucci (op. cit., I, p. 487), la prima raccolta organica di trenta sonetti (la metà di quanti ne scrisse) è quella data dal Trucchi (op. cit., pp. 172 sgg., 206 sgg. e 225 sgg.), tendente a rappresentare del rimatore fiorentino soprattutto l'aspetto realistico e burlesco. 4. *Ma che interesse . . . acca*: cfr. rispettivamente i sonetti *Su, donna Gemma, con la farinata*, *Fastel messer, fastidio della razza* e *A voi, messer Jacopo compare, Quando Dio messer Messerino fece, Io fo ben voto a Dio se Ghigo fosse*; in Trucchi, op. cit., I, pp. 238, 226, 240, 225 e 239.

Ciò che è meramente personale muore con la persona. Il comune sembra un castello incantato, dove l'uomo entrando ignori tutto ciò che vive e si muove al di fuori. Nessun vestigio de' grandi avvenimenti di cui l'Italia era stata ed era il teatro; niente che accennasse ad alcuna partecipazione alle grandi discussioni tra papato e impero, tra guelfi e ghibellini, o rivelasse un sentimento politico elevato e nazionale, al di sopra della cerchia del comune. Tutto è piccolo, tutto va a finire là, nella piccola maldicenza sulla piazza del comune. Di ciò che si passava in Italia, appena un'ombra trovi in un sonetto di Orlandino Orafo, eco delle preoccupazioni e ansietà pubbliche, quando Carlo d'Angiò andava ad investire re Manfredi in Benevento. Ma ciò che preoccupa Orlandino non è il risultato politico e nazionale della lotta, ma la grande strage che ne verrà:

*Ed avverrà tra lor fera battaglia,
e fia sanfaglia — tal, che molta gente
sarà dolente — chi che ne abbia gioia.
E molti buon destrier coverti a maglia,
in quella taglia — saran per niente;
qual fia perdente — allor convien che muoia.¹*

A lui è uguale chi vinca e chi perda. Ciò che gli fa impressione è la lotta in sé stessa co' suoi accidenti. Lo diresti uno spettatore posto fuori de' pericoli e delle passioni de' combattenti, che contempla avido di emozioni i varii casi della pugna.

Questa rozzezza della vita italiana sotto i suoi varii aspetti, religioso, morale, politico, spicca più, perché in evidente contrasto con la precoce coltura scientifica, divenuta il principale interesse di quel tempo. La scienza era come un mondo nuovo, nel quale tutti si precipitavano a guardare. Ma la scienza era come il Vangelo, che s'imparava e non si discuteva. A quel modo che troiani, romani, franchi e saraceni, santi e cavalieri erano nell'immaginazione un mondo solo; Aristotile e Platone, Tommaso e Bonaventura erano una sola scienza. Il maggiore studio era sapere, e chi sapeva più era più ammirato; nessuno domandava quanta con-

1. Vv. 9-14 del sonetto *O tu, che se' errante cavaliero* della tenzone di Orlanduccio Orafo con Palamidese intorno agli avvenimenti politici verificatisi dopo la battaglia di Benevento e alla lotta tra guelfi e ghibellini riaperta dalla discesa in Italia di Corradino di Svevia; in Trucchi, op. cit., I, p. 182.

cordia e profondità era in quel sapere. Perciò venne a grandissima fama ser Brunetto Latini. Il suo *Tesoro* e il *Tesoretto* furono per lungo tempo meraviglia delle genti, stupite che un uomo potesse saper tanto, ed esporre in verso Aristotele e Tolomeo. Di che nessuno oggi saprebbe più nulla, se Dante non avesse eternato l'uomo e il suo libro in quei versi celebri:

*sieti raccomandato il mio Tesoro,
nel quale io vivo ancora.*¹

La scienza in Brunetto è materia così rozza e greggia, com'è la vita religiosa in Jacopone e la vita politica in Rustico. Il suo studio è di cacciar fuori tutto quello che sa, così crudamente come gli è venuto dalla scuola, e senza farlo passare a traverso del suo pensiero. Ciò che dice gli pare così importante, e pareva così importante a' suoi contemporanei, ch'egli non chiede altro, e nessuno chiedeva altro a lui. Quella sua enciclopedia non è che prosa rimata.

Brunetto fu maestro di Guido Cavalcanti e di Dante, che compirono i loro studii nell'Università di Bologna, dalla quale uscì pure Cino da Pistoia. Si sente in tutti e tre la scuola di Guido Guinicelli. Amore si scioglie dalle tradizioni cavalleresche, e diviene materia di teologia e di filosofia. Si discute sulla sua origine, su' suoi fenomeni e sul suo significato. Nella sua apparenza volgare esso adombra quella forza che move il sole e le stelle;² il poeta lascia al volgo il senso letterale e cerca un soprasenso, il senso teologico e filosofico, di cui quello sia il velo. Il lettore con le sue abitudini scientifiche disprezza il fenomeno amoroso, e cerca dietro di quello la scienza. L'esistente non è per lui che un velo del pensiero, una forma dell'essere; Cino da Pistoia chiama Arrigo di Lussemburgo «forma del bene»;³ il corpo è un velo dello spirito; la donna è la forma di ogni perfezione morale e intellettuale: spiritualismo religioso e idealismo platonico si fondono e fanno una sola dottrina. L'allegoria, ch'era già prima la forma naturale di una coltura poco avanzata, diviene una forma fissa del pensiero

1. *Inf.*, xv, 119-20. 2. *quella forza . . . stelle*: come spesso, fondendo nel discorso immagini e espressioni dantesche. Cfr. *Par.*, xxxiii, 145: «L'amor che move il sole e l'altre stelle». 3. Nella canzone *L'alta virtù che si ritrasse al cielo*, v. 43. Per le rime di Cino, è da presumere che il De Sanctis abbia avuto tra mano l'edizione curata dal Carducci, *Rime di Cino da Pistoia e d'altri*, Firenze 1862.

teologico e filosofico, disposizione dello spirito aiutata dall'uso invalso di cercare il senso allegorico a spiegazione della mitologia e del senso letterale biblico. Ma il pensiero esercitato nelle lotte scolastiche era già tanto vigoroso che poteva anco bastare a sé stesso ed avere la sua espressione diretta. Perciò nella poesia entra non solo l'allegoria, ma il nudo concetto scientifico, sviluppato dal ragionamento e da tutt'i procedimenti scolastici. Cino, Cavalcanti e Dante erano tra' più dotti e sottili disputatori che fossero mai usciti dalla scuola di Bologna. La loro mente robusta era stata educata a guardare in tutte le cose il generale e l'astratto, e a svilupparlo col sussidio della logica e della retorica. Prima di esser poeti sono scienziati. Anche verseggiando, ciò che ammirano i contemporanei è la loro scienza.

Cino, maestro di Francesco Petrarca¹ e del sommo Bartolo, fu dottissimo giureconsulto. Il suo commento sopra i primi nove libri del *Codice* fu la meraviglia di quell'età. Ristoratore del diritto romano, aperse nuove vie alla scienza, e non fu uomo, come dice Bartolo, che più di lui desse luce alla civil giurisprudenza. L'amore di Selvaggia lo fece poeta, ma non poté mutare la sua mente. In luogo di rappresentare i suoi sentimenti, come poeta, egli li sottopone ad analisi, come critico, e ne ragiona sottilmente. Posto fuori della natura e nel campo dell'astrazione, ogni limite del reale si perde, e quella stessa sottigliezza che legava insieme i concetti più disparati e ne traeva argomentazioni e conclusioni fuori di ogni realtà e di ogni senso comune, creava ora una scolastica poetica, o, per dirla col suo nome, una retorica ad uso dell'amore, piena di figure e di esagerazioni, dove vedi comparire gli spiritelli d'amore che vanno in giro e i sospiri che parlano. In luogo di persone vive, abbondano le personificazioni. In un suo sonetto de' meglio condotti e di grande perfezione tecnica vuol dire che nella sua donna è posta la salute: meta sì alta, che avanza

1. Cino . . . Petrarca: l'errata notizia è desunta dal Trucchi, op. cit., I, p. 287, e il De Sanctis forse non seppe rinunciarvi per la suggestione esercitata dall'amicizia esistente fra i due poeti e dal sonetto petrarchesco in morte di Cino. Del grande giureconsulto Bartolo da Sassoferrato il poeta di Selvaggia fu effettivamente maestro, a Perugia, nel 1326. Il giudizio di Bartolo su di lui è riferito dal Trucchi, loc. cit.: «Bartolo chiama mirabile il commento del suo maestro *Lectura in codicem* e dice che, disputando il suo riverendissimo precettore, gli pareva aver innanzi tutta la sinodo della civil giurisprudenza».

ogni sforzo d'intelletto, e però non resta altro che morire. Questo è retorica, non solo per la strana esagerazione del concetto, ma per il modo dell'esposizione scolastico e dottrinale.

*Questa donna che andar mi fa pensoso,
porta nel viso la virtù d'Amore:
la qual fa disvegliare altrui nel core
lo spirito gentil che v'è nascoso.*

*Ella m'ha fatto tanto pauroso,
poscia ch'io vidi quel dolce signore
negli occhi suoi con tutto il suo valore,
che io le vo presso e riguardar non l'oso;
e quando avvien che quei begli occhi miri,
io veggio in quella parte la salute,
ove lo mio intelletto non può gire.*

*Allor si strugge sì la mia vertute,
che l'anima, onde si movono i sospiri,
s'acconcia per voler dal cor partire.¹*

Una così strana esagerazione non può essere scusata che dall'impeto e dalla veemenza della passione. Ma qui non ce n'è vestigio; ed hai invece una specie di tema astratto, che si fa sviluppare nelle scuole per esercizio di retorica. La prima quartina è una maggiore di sillogismo; intelletto, animo, core, sospiri, virtù di onore e spirito gentile sono le sottili distinzioni e astrazioni delle scuole. Esule ghibellino, si levò a grande speranza, quando seppe della venuta di Arrigo di Lussemburgo; e quando seppe della sua morte, scrisse una canzone.² Quale materia di poesia! dove dovrebbero comparire le speranze, i disinganni, le illusioni e i dolori dell'esule. Ma è invece una esposizione a modo di scienza sulla potenza della morte e l'immortalità della virtù. Ancora più astratta e arida è la canzone sulla natura d'amore di Guido Cavalcanti,³ dottissimo di filosofia e di retorica: la qual canzone fu tenuta miracolo da' contemporanei.

Adunque, la vita religiosa, morale e politica era appena nella sua prima formazione, e la splendida vita che raggiava da Bologna era anch'essa materia greggia, pretta vita scientifica, messa in versi.

1. *Rime* cit., p. 52. I versi 9 e 13-4 propriamente suonano: «e s'avvien poi che quei begli occhi miri» e «che l'anima che move li sospiri / s'acconcia per voler del cor fuggire». 2. Cfr. la *canzone*, già ricordata, *L'alta virtù che si ritrasse al cielo*, e quella per la morte di Arrigo, *Da poi che la natura ha fine posto* (*Rime* cit., p. 122). 3. la *canzone* . . . Cavalcanti: *Donna me prega, perch'io voglia dire*. Cfr. più oltre, e il *Saggio sul Petrarca*, ed. cit., p. 51.

Siamo alla seconda metà del Dugento. La Sicilia, malgrado la sua Nina, è già nell'ombra. I due centri della vita italiana sono Bologna e Firenze, l'una centro del movimento scientifico, l'altra centro dell'arte. Nell'una prevaleva il latino, la lingua de' dotti; nell'altra prevaleva il volgare, la lingua dell'arte.

L'impulso scientifico partito da Bologna, traendosi appresso anche la poesia, dava il bando alla superficiale galanteria de' trovatori: il pubblico domandava cose e non parole. E si formò una coscienza scientifica ed una scuola poetica conforme a quella. Il tempo de' poeti spontanei e popolari finisce per sempre.

Il nuovo poeta scrive con intenzione. Più che poeta, egli è lume di scienza; si chiama Brunetto Latini, l'enciclopedico, Cino, il primo giureconsulto dell'età, Cavalcanti, filosofo prestantissimo,¹ Dante, il primo dottore e disputatore de' tempi suoi. Scrivono versi per bandire la verità, spiegare popolarmente i fenomeni più astrusi dello spirito e della natura. La poesia è per loro un ornamento, la bella veste della verità o della filosofia, uso amoroso di sapienza, come dice Dante nel *Convito*.² Ci è dunque in loro una doppia intenzione. Ci è una intenzione scientifica. Ma ci è pure una intenzione artistica, di ornare e di abbellire. L'artista comparisce accanto allo scienziato. Questo doppio uomo è già visibile in Guido Guinicelli.

È in Toscana, massime in Firenze, che si forma questa coscienza dell'arte. Il volgare, venuto già a grande perfezione, era parlato e scritto con una proprietà e una grazia, di cui non era esempio in nessuna parte d'Italia. Se i poeti superficiali dispiacevano a Bologna, i poeti incolti e rozzi non piacevano a Firenze. A lungo andare non vi poterono essere tollerati Guittone e Brunetto, e sorgeva la nuova scuola, la quale, se a Bologna significava scienza, a Firenze significava arte.

Questo primo svegliarsi di una coscienza artistica è già notato in Cino. Egli scrive con manifesta intenzione di far rime polite e leggiadre, e cerca non solo la proprietà, ma anche la venustà del dire. Aveva animo gentile e affettuoso, e orecchio musicale. Se a

1. *filosofo prestantissimo*: nell'*Epistola a Federigo d'Aragona*, di Lorenzo de' Medici: «Dilicato Guido Cavalcanti fiorentino, sottilissimo dialettico e filosofo del suo secolo prestantissimo». La citazione è in Trucchi, op. cit., I, p. 276, e in Nannucci, op. cit., I, p. 265. 2. *filosofia* . . . *Convito*: *Conv.*, III, XII, 12: «Filosofia è uno uso amoroso di sapienza, lo quale massimamente è in Dio».

lui manca l'evidenza e l'efficacia, virtù della forza, non gli fa difetto la melodia e l'eleganza, con una certa vena di tenerezza. Fu il precursore del grande suo discepolo, Francesco Petrarca.

Ecco un esempio della sua maniera:

*Poiché saziar non posso gli occhi miei
di guardare a Madonna il suo bel viso,
mireròl tanto fiso
ch'io diverrò beato lei guardando.*

*A guisa di Angel che di sua natura
stando su in altura
divien beato sol vedendo Iddio;
così, essendo umana criatura,
guardando la figura
di questa donna, che tiene il cor mio,
potrei beato divenir qui io.¹*

Raccomando agli studiosi la canzone sugli occhi della sua donna, che ispirò le tre sorelle del Petrarca,² il quale ne imitò anche la fine, che è piena di grazia:

*Or se prendete a noia
lo mio amor, occhi d'amor rubegli,
foste per comun ben stati men begli.
Agli occhi della forte mia nemica
fa', canzon, che tu dica:
— Poi che veder voi stessi non possete,
vedete in altri almen quel che voi siete.*

E ci ha pure parecchi sonetti, dove Cino in luogo di filosofare e sottilizzare si contenta di rappresentare con semplicità il suo stato, e sono teneri ed affettuosi. Meno apparisce dotto, e più si rivela artista.

La coscienza artistica si mostra in Cino nelle qualità tecniche ed esteriori della forma. La sua principale industria è di sviluppare gli elementi musicali della lingua e del verso, né fino a quel tempo la lingua sonò sì dolce in nessun poeta, rendendo imagine

1. Vv. 1-11; in *Rime* cit., pp. 57-8. 2. *le tre sorelle del Petrarca*: per le tre celebri canzoni petrarchesche, le cosiddette «tre sorelle», *Perché la vita è breve, Gentil mia Donna, i' veggio* e *Poi che per mio destino* (*Rime*, LXXI-LXXIII), si veda in particolare il *Saggio sul Petrarca*, ed. cit., pp. 139-53. La canzone di Cino sugli occhi, *Quando amor gli occhi rilucenti e begli*, della quale sono citati i versi 52-8, in *Rime* cit., pp. 41 sgg.

di un bel marmo polito, da cui sia rimossa ogni asprezza e inequaglianza. Ma qualità più serie e più profonde si rivelano in Guido Cavalcanti. Anche in lui la perfezion tecnica è somma, anzi in lui è scienza. Innamorato della lingua natia, pose ogni studio a dirozzarla, e fissarla, e scrisse una gramatica e un'arte del dire.¹ Egli, nota Filippo Villani, diletlandosi degli studii rettorici, essa arte in composizioni di rime volgari elegantemente e artificiosamente tradusse. Di che si vede quanta impressione dovè fare su' contemporanei di Guittone e Brunetto Latini tanto e sì nuovo artificio spiegato come scienza e applicato come arte. Così Guido divenne il capo della nuova scuola, il creatore del nuovo stile, e oscurò Guido Guinicelli:

*Così ha tolto l'uno all'altro Guido
la gloria della lingua.*²

Ma la gloria della lingua non bastava a Guido, a cui lingua e poesia erano cose accessorie, semplici ornamenti: sostanza era la filosofia. Perciò aveva a disdegno Virgilio, parendogli, dice il Boccaccio, «la filosofia, siccome ella è, da molto più che la poesia». Sottilissimo dialettico, come lo chiama Lorenzo de' Medici, introduce nella poesia tutte le finezze rettoriche e scolastiche, e mira a questo, non solo di dir bene, ma dir cose importanti. I contemporanei studiarono la sua canzone dell'amore, come si fa un trattato filosofico, e ne fecero comenti, come si soleva di Aristotele e di san Tommaso: anche più tardi il Ficino vi cercava le dottrine di Platone. Così Guido era tenuto eccellente non solo come artificioso ed elegante dicitore, ma come sommo filosofo.

Questo voleva Guido, e questo ottenne, questo gli bastò ad acquistare il primo posto fra' contemporanei. Salutavano in lui lo scienziato e l'artista.

Ma Guido fu dotto più che scienziato. Fu benemerito della scienza perché la divulgò, non perché vi lasciasse alcuna sua orma propria. E fu artefice più che artista, inteso massimamente alla

1. *scrisse . . . dire*: la notizia, tramandata dal Crescimbeni e da altri e dedotta dall'errata interpretazione di un passo di Filippo Villani, è in Nannucci, op. cit., I, pp. 265-6. *Ibid.* sono le citazioni, che seguono, dei luoghi del Villani, di Dante (*Inf.*, x, 63), del Boccaccio (dal *Comento* al canto dantesco) e di quello, già riecheggiato nella pagina precedente, di Lorenzo de' Medici; nonché la storia della critica antica sulla canzone intorno alla natura d'amore *Donna me prega*. 2. Dante, *Purg.*, xi, 97-8.

parte meccanica e tecnica della forma: vanto non piccolo, ma che tocca la sola superficie dell'arte.

La gloria di Guido fu là, dov'egli non cercò altro che un sollievo e uno sfogo dell'animo. Fu là, ch'egli senza volerlo e saperlo si rivelò artista e poeta. Vi sono uomini che i contemporanei ed essi medesimi sono incapaci di apprezzare. Guido era più grande ch'egli stesso e i suoi contemporanei non sapevano.

Guido è il primo poeta italiano degno di questo nome, perché è il primo che abbia il senso e l'affetto del reale. Le vuote generalità de' trovatori, divenute poi un contenuto scientifico e rettorico, sono in lui cosa viva, perché, quando scrive a diletto e a sfogo, rendono le impressioni e i sentimenti dell'anima. La poesia, che prima pensava e descriveva, ora narra e rappresenta, non al modo semplice e rozzo di antichi poeti, ma con quella grazia e finitezza a cui era già venuta la lingua, maneggiata da Guido con perfetta padronanza. Qui sono due forosette, egregiamente caratterizzate, che gli cavano di bocca il suo segreto d'amore. Là è una pastorella che incontra nel boschetto, e ti abbozza una scena d'amore colta dal vero.¹ Sono gli stessi concetti de' trovatori, ma realizzati, non solo ornati e illeggiadriti al di fuori, ma trasformati nella loro sostanza, divenuti caratteri, immagini, sentimenti, cioè a dire vita e azione. Senti là dentro l'anima dello scrittore, ora lieta e serena che si esprime con una grazia ineffabile, come nelle ballate delle forosette e della pastorella, ora penetrata di una malinconia che si effonde con dolcezza negli amabili sogni dell'immaginazione e nella tenerezza dell'affetto, come nella ballata, che scrisse esule a Sarzana, il canto del cigno, il presentimento della morte. Qui lo scienziato sparisce e la rettorica è dimenticata. Tutto nasce dal di dentro, naturale, semplice, sobrio, con perfetta misura tra il sentimento e l'espressione. Il poeta non pensa a gradire, a cercare effetti, a fare impressione con le sottigliezze della dottrina e della rettorica: scrive sé stesso, come si sente in un certo stato dell'animo, senz'altra pretensione che di sfogarsi, di espandersi, se-

1. Qui sono . . . vero: le due ballate *Era in penser d'amor* e *In un boschetto trova' pastorella*; in Nannucci, op. cit., I, pp. 271-3. Alla poesia del Cavalcanti è appena un accenno nelle lezioni giovanili sulla lingua e lo stile; ma si veda *La giovinezza*, cap. xxvi, riprodotto più oltre in questo volume. In particolare, sulla *pastorella* e sulla ballata dell'esilio, *Perch'ì no spero di tornar giammai*, cui poco più sotto è fatto riferimento, cfr. il *Saggio sul Petrarca*, ed. cit., pp. 67-9.

gnando la via nella quale Dante fece tanto cammino. I posterì poterono applicare a lui quello che Dante disse di sé:

*Io mi son un, che quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'ei detta dentro, vo significando.*¹

Il che non avvenne di Lentino,² di Guittone, rimasti al di qua del «dolce stil nuovo»,³ perché esagerarono i sentimenti, andarono al di là della natura, per «gradire», piacere a' lettori.

*E qual più a gradire oltre si mette,
non vede più dall'uno all'altro stilo.*⁴

Di questo dolce stil nuovo il precursore fu Guinicelli, il fabbro fu Cino, il poeta fu Cavalcanti. La nuova scuola non era altro che una coscienza più chiara dell'arte. La filosofia per sé sola fu stimata insufficiente, e si richiese la forma. Guittone d'Arezzo non fu più apprezzato, quantunque «di filosofia ornatissimo, grave e sentenzioso», come dice Lorenzo de' Medici, perché gli mancava lo stile, «alquanto ruvido e severo, né di alcun dolce lume di eloquenza acceso». ⁵ Anche Benvenuto da Imola chiama nude le sue parole e lo commenda per le gravi sentenze, ma non per lo stile. Nasceva in Firenze un nuovo senso, il senso della forma.

A quel tempo fra tante feroci gare politiche la letteratura era nel suo fiore in tutta Toscana e sotto i più diversi aspetti. Dante da Maiano era un'eco de' trovatori, con la sua Nina siciliana.⁶ Guittone, Brunetto, Orbiciani da Lucca erano poeti dotti, ma rozzi, come i holognesi Onesto e Semprechene. Ma già il culto della forma, l'amore del bello stile si sente in parecchi poeti. Dino Frescobaldi, Rustico di Filippo, Guido Novello, Lapo Gianni, Cecco d'Ascoli sono il corteggio, nel quale emerge la figura di Guido Cavalcanti.

1. *Purg.*, xxiv, 52-4. 2. Così nel ms. e nelle edizioni Morano. Il Croce, seguito dagli altri editori, integra: «del notaio da Lentino». 3. Cfr. *Purg.*, ivi, 55-7: «il nodo / che il Notaro e Guittone e me ritenne / di qua dal dolce stil novo ch'i' odo». 4. *Ibid.*, vv. 61-2. 5. Nell'*Epistola a Federigo d'Aragona*, già ricordata. La citazione è in Nannucci, op. cit., I, p. 162; *ibid.* il passo, parafrasato nel periodo seguente, di Benvenuto da Imola, dal commento al xxiv del *Purgatorio*: «Pulcherrimus inventor in lingua materna, non tam ratione styli, quam gravium sententiarum quibus usus est nudis verbis». 6. *Dante da Maiano . . . siciliana*: concordando nel giudizio col Nannucci, op. cit., I, pp. 307 sgg.

Ma ben presto al nome di Guido Cavalcanti si accompagnò quello di Dante Alighieri, legati insieme da un'amicizia che non si ruppe se non per morte. Parvero le «nuove rime»,¹ e fu tale l'impressione ch'ei salì subito accanto a Cavalcanti. Sembrò che avesse risolto il problema di esprimere le profondità della scienza in bella forma: ultimo segno a cui si mirava. Perciò ebbe molta voga la sua canzone:

*Donne, che avete intelletto d'amore;*²

e ancora più l'altra:

*Voi che intendendo il terzo ciel movete.*³

Dante avea la stessa opinione. Il dotto discepolo di Bologna mira poetando a divulgare la scienza, usando modi piani e aperti alla intelligenza comune. Nella canzone, dove esorta la donna a dispregiare uomo che «da sé virtù fatta ha lontana», dice:

*Ma perocché il mio dire util vi sia,
discenderò del tutto
in parte ed in costrutto
più lieve, perché men grave s'intenda;
ché rado sotto benda
parola oscura giugne allo intelletto;
perché parlar con voi si vuole aperto.*⁴

E quando pure è costretto a celare sotto benda i suoi concetti, aggiunge un commento in prosa e dichiara egli medesimo la sua dottrina. Tale è il commento che fa alla canzone:

Voi che intendendo il terzo ciel movete;

e parendogli che senza quel commento la canzone, presa in sé stessa, rimanga fuori dell'intelligenza volgare, finisce così:

*Canzone, io credo che saranno radi
color che tua ragion intendan bene,
tanto lor parli faticosa e forte:
onde se per ventura egli addiviene
che tu dinanzi da persone vadi,*

1. *Purg.*, xxiv, 49-50: «Ma di' s'i' veggio qui colui che fore / trasse le nove rime . . .». 2. *Vita nuova*, xix. 3. *Conv.*, II. 4. *Rime*, cvì (diciottesima dell'edizione Fraticelli, di cui presumibilmente il *De Sanctis* si servi): la canzone della liberalità, *Doglia mi reca ne lo core ardire*, vv. 22 e 53-9.

*che non ti paian d'essa bene accorte;
allor ti priego che ti riconforte,
dicendo lor, diletta mia novella:
— Ponete mente almen com'io son bella.¹*

C'era dunque nell'intenzione di Dante di bandire i veri della scienza ora nella forma diretta del ragionamento, ora sotto il velo dell'allegoria, ma in modo che la poesia quando anche non fosse compresa da' più, avesse un valore in sé stessa, fosse bella e diletta. ² Era la teoria della nuova scuola nella sua più alta espressione, una coscienza artistica più chiara e più sviluppata. Il rispetto della verità scientifica è tale, che Dante si domanda, come essendo Amore non sostanza, ma accidente, possa egli farlo ridere e parlare, come fosse persona. ³ E adduce a sua difesa che i rimatori, che fanno versi in volgare, hanno gli stessi privilegi de' poeti, nome che dà a' latini, i quali, come Virgilio, Ovidio, Lucano, Orazio, diedero moto e parole alle cose inanimate: il che egli chiama «rimare sotto vesta di figura o di colore rettorico», qualificando rimatori stolti quelli che domandati non sapessero «dinudare le loro parole da cotal vesta». ⁴ Onde si vede che Dante e Cavalcanti, ch'egli qui chiama il suo primo amico, spregiavano e questi rimatori stolti che usavano rettorica vuota di contenuto, ⁵ e quelli che ti davano un contenuto scientifico nudo, senza rettorica. Qui è tutta la nuova scuola poetica, rimasa per molti secoli l'ultima parola della critica italiana: ciò che il Tasso chiamò «condire il vero in molli versi». ⁶

Con queste teorie, con queste abitudini della mente, parecchie canzoni e sonetti sono ragionamenti con lume di rettorica, concetti coloriti. Di tal natura è la canzone sulla gentilezza o nobiltà:

Le dolci rime d'amor, ch'i' solia⁷

1. *Conv.*, II, vv. 53-61. 2. Si vedano le lezioni del corso torinese su Dante (inverno-primavera 1854-55) e in particolare, per il commento della canzone *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, la sesta lezione *Vittoria del genio sulla critica*, in *Lezioni e saggi su Dante*, a cura di Sergio Romagnoli, Torino 1955, pp. 108 sgg. 3. *Dante si domanda . . . persona*: cfr. *Vita nuova*, xxv, 1-2. 4. *Ibid.*, xxv, 10: «grande vergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto vesta di figura o di colore rettorico, e poscia, domandato, non sapesse denudare le sue parole da cotal vesta, in guisa che avessero verace intendimento». 5. Dice così: «Questo mio primo amico ed io ne sapemo bene di quelli che così rimano stoltamente» [*n. d. a.*; *Vita nuova*, xxv, 10]. 6. *Ger. lib.*, I, 3: «e che 'l vero condito in molli versi». 7. *Conv.*, IV.

e l'altra:

Amor, tu vedi ben che questa donna,¹

dove sotto colore rettorico di donna amata rappresenta gli effetti che sul suo animo produce lo studio della filosofia. I fenomeni dell'amore e della natura sono spiegati scientificamente, più che rappresentati, com'è l'inverno nella canzone:

Io son venuto al punto della rota,

e come è l'amore nella canzone:

Amor che muovi tua virtù dal cielo,

e come è la bellezza nella canzone:

Amor che nella mente mi ragiona.²

Delle canzoni allegoriche e scientifiche la più accessibile e popolare è quella delle tre donne, Drittura, Larghezza, Temperanza, germane d'amore, che cacciate dal mondo vanno mendicando.³

*Ciascuna par dolente e sbigottita,
come persona discacciata e stanca,
cui tutta gente manca,
e cui virtute e nobiltà non vale.
Tempo fu già, nel quale,
secondo il lor parlar, furon dilette;
or sono a tutti in ira ed in non cale.*

1. *Rime*, CII (decima dell'edizione Fraticelli). È, in realtà, una sestina rinterzata o doppia. La rappresentazione dell'inverno nella canzone *Io son venuto al punto de la rota* (*Rime*, C; undecima dell'edizione Fraticelli), citata subito sotto, è ai versi 14-65. Per l'altra canzone ricordata, *Amor che muovi tua virtù dal cielo* (*Rime*, XC; dodicesima dell'edizione Fraticelli), cfr. più oltre, p. 66. 2. *Conv.*, III. 3. *quella . . . mendicando*: è la celebre canzone della Giustizia *Tre donne intorno al cor mi son venute*, già ricordata (*Rime*, CIV; diciannovesima dell'edizione Fraticelli). Composta durante l'esilio (1306), fu considerata dal De Sanctis uno dei punti fermi della poesia dantesca. Si vedano specialmente il *Saggio sul Petrarca* (ed. cit., pp. 76-9: «La più bella canzone allegorica che sia stata mai scritta»), le lezioni giovanili sulla lirica di Dante (*Teoria e storia*, cit., I, p. 134: «Qui l'allegoria, veste del pensiero, è bella e piace») e *La giovinezza*, cap. XXVI. Della canzone sono citati i versi 9-15, e, poco più avanti, sciolte nel discorso immagini ed espressioni: «Oh di pochi vivanda!», v. 31; «e 'l fior, ch'è bel di fori, / fa disiar ne li amorosi cori», vv. 99-100; «bastin le parti nude; / lo dolce pome a tutta gente niega», vv. 93-4; «Ma s'elli avvien che tu alcun mai trovi / amico di virtù . . .», vv. 96-7.

Qui il poeta non ragiona, ma narra e rappresenta. Il concetto scientifico è vinto dalla vivacità della rappresentazione e dalla elevatezza del sentimento. Il colore rettorico non è semplice colorito, ma è la sostanza.

In queste canzoni scientifiche Dante mostra ben altra forza e vivacità e ricchezza di concetti e di colori che i due Guidi.¹ Egli fu il suo proprio comentatore, avendo nella *Vita nuova* e nel *Convito* spiegata l'occasione, il concetto, la forma delle sue poesie. E quanto alla parte tecnica, all'uso della lingua, del verso e della rima, nel suo libro *De vulgari eloquio* mostra che ne intendeva tutt'i più riposti artifici. I contemporanei trovavano in queste poesie il perfetto esempio della loro scuola poetica: la maggior dottrina sotto la più leggiadra veste rettorica.

Il mondo lirico di Dante è la stessa materia che s'era ita finora elaborando, con maggior varietà e con più chiara coscienza. Il dio di questo mondo è Amore, prima con le ammirazioni, i tormenti e le immaginazioni della giovinezza, poi con un misticismo ed un entusiasmo filosofico. Amore non può operare che ne' cuori gentili: perciò gli amanti sono chiamati fini e cortesi. Gentilezza non nasce da nobiltà o da ricchezza, ma da virtù. E però le virtù sono suore d'Amore e fanno star lucente il suo dardo finché sono onorate in terra. Ma la virtù è in pochi, e l'amore è perciò «di pochi vivanda». L'obbietto dell'amore è la bellezza, non il «bello di fuori», le parti nude, ma il «dolce pomo», concesso solo a chi è amico di virtù. La bellezza non si mostra se non a chi la intende: amore è chiamato dagli antichi «intendanza», e Dante non dice «sentire amore», ma «avere intelletto d'amore».² Ad appagare l'amore basta il vedere, la contemplazione. Vedere è amore, amore è intendere.

*E chi la vede e non se n'innamora,
d'amor non averà mai intelletto.*³

1. due Guidi: riecheggia Petrarca, *Trionfo d'Amore*, iv, 34: «Ecco i duo Guidi che già fur in prezzo». 2. Cfr. *Vita nuova*, xix: *Donne ch'avete intelletto d'amore*. «Intendanza» nel senso di amore, è, fra l'altro, nel discorso di Giovanni di Brienne *Donne, audite como*, ricordato nel primo capitolo. 3. Vv. 6-7 della ballata *I' mi son pargoletta bella e nova* (*Rime*, lxxxvii; ottava dell'edizione Fraticelli), per la quale si veda il capitolo seguente, p. 60. Il verso 6, piegato qui nella forma indiretta, propriamente suona: «e chi mi vede e non se ne innamora».

Le intelligenze celesti movono le stelle intendendo:

Voi che intendendo il terzo ciel movete.

Dio move l'universo pensando:

costei pensò chi mosse l'universo.¹

Né altro è amore nell'uomo che «nova intelligenza che lo tira su», lo avvicina alla prima intelligenza. La donna, esemplare della bellezza, è «nobile intelletto»:

*O nobile intelletto,
oggi fa l'anno che nel ciel partisti.²*

La donna è perciò il viso della conoscenza, la bella faccia della scienza, che invaghisce l'uomo e sveglia in lui nova intelligenza, lo fa intendere. La donna dunque è la scienza essa medesima, è la filosofia nella sua bella apparenza: e questo è la bellezza, il dolce pomo³ consentito a pochi. Intendere è amore, e amore è operare come s'intende; perciò filosofia è «uso amoroso di sapienza», scienza divenuta azione mediante l'amore. La virtù non è altro che sapienza, vivere secondo i dettati della scienza. Perciò l'amante è chiamato saggio; e la donna è saggia prima di esser bella:

*Beltade appare in saggia donna poi
che piace agli occhi . . .⁴*

La beltà non è altro che l'apparenza della saggezza, sì che piaccia e innamori di sé.

Con questo misticismo filosofico si accordava il misticismo religioso, secondo il quale il corpo è il velo dello spirito, e la bellezza è la luce della verità, la faccia di Dio, somma intelligenza, contemplazione degli angeli e dei santi. Dio, gli angeli, il paradiso rappresentano anche qui la loro parte. Teologia e filosofia si danno la mano.

1. *Conv.*, III, *Amor che ne la mente mi ragiona*, v. 72. Subito dopo, sono parafrasati i versi 3-4 del sonetto *Oltre la spera che più larga gira* (*Vita nuova*, XLI): «intelligenza nova, che l'Amore / piangendo mette in lui, pur su lo tira». 2. *Vita nuova*, XXXV, *Era venuta ne la mente mia*, vv. 13-4. Nel testo «salisti», in luogo del *partisti* desanctisiano. 3. *il dolce pomo*: riecheggia *Purg.*, XXVII, 115. 4. *Vita nuova*, XX, *Amore e 'l cor gentil sono una cosa*, vv. 9-10.

È la prima volta che questo contenuto esce fuori nella sua integrità e con così perfetta coscienza. È l'idealismo di quel tempo, con la sua forma naturale, l'allegoria. Aggiungi l'opera della immaginazione, che dà alle figure tanta vivacità di colorito, ed hai l'ultimo segno di perfezione che si poteva allora desiderare.

III

LA LIRICA DI DANTE

Fin qui giunge la coscienza di Dante. Se gli domandi più in là, ti risponde come Raffaello: «Noto, quando Amor mi spira»:¹ ubbidisco all'ispirazione. E appunto, se vogliamo trovar Dante, dobbiamo cercarlo qui, fuori della sua coscienza, nella spontaneità della sua ispirazione. Innanzi tutto, Dante ha la serietà e la sincerità dell'ispirazione. Chi legge la *Vita nuova*, non può mettere in dubbio la sua sincerità. Ci si vede lo studente di Bologna, pieno il capo di astronomia e di cabala, di filosofia e di retorica, di Ovidio e di Virgilio, di poeti e di rimatori; ma tutto questo non è la sostanza del libro, ci entra come colorito e ne forma il lato grottesco. Sotto l'abito dello studente ci è un cuore puro e nuovo, tutto aperto alle impressioni, facile alle adorazioni e alle disperazioni, ed una fervida immaginazione che lo tiene alto da terra e vagabondo nel regno de' fantasmi. L'amore per la bella fanciulla involta di drappo sanguigno,² ch'egli chiama Beatrice,

Come s'è già avvertito, per le rime e le altre opere minori di Dante, il De Sanctis ebbe probabilmente tra mano l'edizione del Fraticelli. Ma si tenga presente che le rime e la *Vita nuova*, come la *Commedia*, costituirono una delle sue letture fondamentali fin dalla giovinezza e furono, quindi, condotte su testi più antichi e meno attendibili; non solo, ma che per la maggior parte delle citazioni egli si affidava soprattutto alla memoria. Sulla lirica di Dante si vedano le prime lezioni, in *Teoria e storia* cit., I, pp. 133-6, i ripetuti accenni in *Lezioni e saggi su Dante*, ed. cit. e, più oltre in questo volume, il capitolo xxvi de *La giovinezza*. In data 14 dicembre 1869, il De Sanctis scriveva a Giuseppe De Luca: «Non c'è quasi libro che non abbia letto da capo. Il terzo capitolo, intitolato *Lirica di Dante*, è un lavoro di cui non c'è esempio nella critica nostra e straniera, e l'ho già compiuto».

1. *Purg.*, xxiv, 52-3: «E io a lui: I' mi son un, che quando / Amor mi spira, noto . . . ». Il richiamo a Raffaello è suggerito dalla celebre dichiarazione di poetica, contenuta nella lettera che il pittore scrisse al Castiglione dopo aver dipinto la *Galatea* (1514): «Le dico che per dipingere una bella mi bisogna veder più belle; con questa condizione, che V. S. si trovasse meco a far scelta del meglio. Ma essendo carestia e di buoni giudici, e di belle donne, io mi servo di *certa idea* che mi viene nella mente. Se questa ha in sé alcuna eccellenza d'arte, io non so: ben mi affatico di averla». L'espressione «una certa idea» acquistò senso e valore particolari negli anni di maggior fortuna dell'estetica romantica. Cfr. anche il saggio del Tommaseo *Dell'ideale*, in *Della bellezza educatrice*, Venezia 1838, p. 52, e specialmente Hegel, *Cours d'esthétique* (traduzione del Bénard, Paris 1840-52, I, p. 307). 2. *involta di drappo sanguigno*: *Vita nuova*, III, 4: «involta mi pareva in uno drappo sanguigno leggermente».

ha tutt'i caratteri di un primo amore giovanile, nella sua purezza e verginità, più nell'immaginazione che nel cuore. Beatrice è più simile a sogno, a fantasma, a ideale celeste, che a realtà distinta e che produca effetti proprii. Uno sguardo, un saluto è tutta la storia di questo amore. Beatrice morì angelo, prima che fosse donna, e l'amore non ebbe tempo di divenire una passione, come si direbbe oggi, rimase un sogno ed un sospiro.¹ Appunto perché Beatrice ha così poca realtà e personalità, esiste più nella mente di Dante che fuori di quella, ed ivi coesiste e si confonde con l'ideale del trovatore, l'ideale del filosofo e del cristiano: mescolanza fatta con perfetta buona fede, e perciò grottesca certo, ma non falsa e non convenzionale. Queste che presso gli altri sono astrattezze scolastiche e rettoriche, qui sono cacciate nel fondo del quadro, sono non il quadro, ma contorni e accessori. Il quadro è Beatrice, non così reale che tiri e chiuda in sé l'amante, ma reale tanto che opera con efficacia sul suo cuore e sulla sua immaginazione. Non ci è proprio l'amante, ma ci è il poeta, che per questo o quello incidente anche minimo del suo amore si sente mosso a scrivere sé stesso in un sonetto o in una canzone. Quando il suo animo è tranquillo, fa capolino il dottore, il retore e il rimator; ma quando il suo animo è veracemente commosso, Dante gitta via il suo berretto di dottore e le sue regole rettoriche e le sue reminiscenze poetiche, e ubbidisce all'ispirazione. Allora è Beatrice, solo Beatrice, che occupa la sua mente, e le sue impressioni, appunto perché immediate e sincere, sono quasi pure di ogni mescolanza. Il suo amore si rivela schietto come lo sente, più adorazione e ammirazione che appassionato amore di donna. Tale è il sonetto

*Tanto gentile e tanto onesta pare.*²

E tale è la ballata, ove con la grazia e l'ingenuità di una fanciulla scesa pur ora di cielo così parla Beatrice:

1. *Beatrice è più simile . . . sospiro*: nelle prime lezioni napoletane sulla lirica di Dante: « In lui non si trovano descritte sembianze e movenze sensualmente graziose, come nel Petrarca; ma ogni bellezza che egli rappresenta è spiritualizzata. Il muoversi, il parlare, il sorriso di Beatrice ispirano gentilezza, virtù, un'ammirazione e venerazione quasi timorosa. Anzi, il sorriso è indescrivibile: produce tal sentimento, che non si può esprimere. E ciò che l'apparizione di questa donna muove in Dante è il sospiro; non il sospiro degli antichi, che va verso la voluttà, ma il sospiro dell'anima »; *Teoria e storia* cit., I, pp. 135-6. 2. *Vita nuova*, xxvi.

*Io mi son pargoletta bella e nova,
e son venuta per mostrarmi a vui
dalle bellezze e loco, dond'io fui.*

*Io fui del cielo e tornerovvi ancora,
per dar della mia luce altrui diletto;
e chi mi vede e non se ne innamora,
d'amor non averà mai intelletto.*

*Ciascuna stella negli occhi mi piove
della sua luce e della sua virtute:
le mie bellezze sono al mondo nove,
perocché di lassù mi son venute.¹*

Questo non è allegoria, e non è concetto scientifico; o per dir meglio, ci è l'allegoria e ci è il concetto scientifico, ma profondato ed obbliato in questa creatura, perfettamente realizzato, conforme a quel primo ideale della donna che apparisce all'immaginazione giovanile.

Se nell'espressione di questa ingenua ammirazione trovi qualche reminiscenza di repertorio e qualche preoccupazione scientifica, senti un accento di verità puro ed autonomo nell'espressione del dolore, la vera musa di questa lirica. Perché infine questa breve storia d'amore ha rari intervalli di gioia serena e contemplativa; la morte del padre di Beatrice, il suo dolore, il presentimento della sua morte e la sua morte sono la sostanza del quadro, il motivo tragico della poesia. Finché Beatrice vive, è un segreto del cuore che il poeta s'industria con ogni più sottile arte di custodire; la storia è poco interessante, intessuta di artificiose e fredde dissimulazioni: ma quando quell'ideale della giovinezza minaccia di scomparire, quando scompare, al poeta manca con quello il fondamento della sua vita, e si sente solo e si sente morire insieme con quello. Ne nasce una situazione nuova nella storia della nostra poesia: l'amore appena nato, simile ancora a' primi fuggevoli sogni della giovinezza, che acquista la sua realtà presso alla tomba ed oltre la tomba. L'amore si rivela nella morte.² Là

1. *Rime*, LXXXVII (ottava dell'edizione Fraticelli), vv. 1-7, 11-4. 2. Non diversamente Edgar Quinet, in una pagina che forse il De Sanctis ebbe presente: « Si elle eût vécu, peut-être se serait-il arrêté dans le cercle heureux des poètes qui l'entouraient; le véritable enseignement lui eût manqué. Mais Béatrix meurt dans sa première jeunesse, et de ce moment le jeune Dante entre avec elle dans la mort. La terre s'ouvre; il descend dans les mystères. Pâle habitant de la cité invisible, son cœur est désormais avec ceux qui ne sont plus. Soudainement agrandie et transformée par la mort

perde quell'aria fattizia e convenzionale, che gli veniva da' trovatori e dalla scienza. Là non è più concetto, né allegoria, ma è sentimento e fantasia. Quell'amore che in vita della donna non si è potuto ancora realizzare, eccolo qui nella sua schietta e pura espressione, ora che Beatrice muore. A questa situazione si rannoda la parte più eletta e poetica di questa lirica. Poi vengono sentimenti più temperati; il poeta si consola cantando la loda della morta; Beatrice, ita nel cielo, diviene la Verità, la cara immagine sotto la quale il poeta involuppa le sue speculazioni, la bella faccia della Sapienza. Non hai più la *Vita nuova*, hai il *Convito*. L'amore non è più un sentimento individuale, ma è il principio della vita divina e umana. Beatrice nella sua gloriosa trasfigurazione diviene un simbolo, il dolce nome che il poeta dà al suo nuovo amore, alla Filosofia.¹ Ma la filosofia non è in Dante astratta scienza: è Sapienza, cioè a dire pratica della vita. Con che orgoglio si professa amico della filosofia! e vuol dire amico di virtù, che ti fa spregiare ricchezze e onori e gentilezza di sangue, e ti dà la vera nobiltà, che ti viene da te e non dagli altri. Intendere è per lui il principio del fare; e la forza che dà attività all'intelletto ed efficacia alla volontà è l'amore. In questa triade è l'unità della vita: l'uno non può star senza l'altro. Or tutto questo in Dante non è mera speculazione, né vanità scientifica; ma è vero amore, ma è un sentimento morale così profondo ed efficace, com'è la fede ne' credenti. La filosofia investe tutto l'uomo, e si addentra in tutti gli aspetti della vita. Questa serietà e sincerità di sentimento fa penetrare fra tante sottili e scolastiche speculazioni una elevatezza morale, tanto più poetica, quanto me-

chrétienne, Béatrix devient pour Dante un personnage de légende, l'idéal de la beauté, de la sagesse, de la philosophie, de la théologie. Nouvelle apothéose! Vous voyez l'âme d'une jeune fille se relever sans son corps, se dilater jusqu'à toucher du front la voûte infinie des cieux. Ce que veut désormais le Dante, c'est de suivre pas à pas cet esprit dans sa gloire. Pour cela, il faut commencer le pèlerinage de l'abîme, suivre Béatrix dans les entrailles de la mort, épouser le sépulcre; tel est le vrai commencement de la vie nouvelle. Le point de départ de l'Homère chrétien devait être une tombe», *Révolutions d'Italie*, Paris 1848, I, pp. 98-9. Per corrispondenze e analogie fra il *De Sanctis* e lo scrittore francese, cfr. CARLO PELLEGRINI, *Edgar Quinet e l'Italia*, Pisa 1919; FERDINANDO NERI, *Il De Sanctis e la critica francese*, in «Giorn. stor. d. letter. it.», LXXIX (1922), ristampato in *Storia e poesia*, Torino 1944, pp. 223-90, e GIUSEPPE PETRONIO, *De Sanctis e Quinet*, in «Romana», III, nn. 5-6, 1939. 1. Croce, nelle note citate: «La Filosofia, nel *Convito*, non è Beatrice».

no espressa, ma che si sente nel tono, nel colorito, nello stile. Tale è la sublime risposta di Amore alle sorelle esuli, e quel subito ritorno del poeta in sé medesimo:

*l'esilio che m'è dato onor mi tegno;*¹

e questo sentimento rende tollerabile tanta pedanteria, quanta è nella canzone sulla vera gentilezza.² La quale elevatezza morale non è disgiunta in lui da un certo orgoglio direi aristocratico del sentirsi solo con pochi privilegiato da Dio alla sapienza: così alto ha collocato l'ideale della scienza e della virtù:

*... elli son quasi Dei
quei che han tal grazia fuor di tutt'i rei;
ché solo Dio all'anima la dona.*³

Sentimento di soddisfazione che si volge in tristezza e talora in fieri accenti di sdegno contro la moltitudine degli uomini, «bestie che somigliano uomo».⁴ E dove non è virtù, non è amore, e non dovrebbe esser bellezza: onde esorta le donne a partirla da loro:

*ché la beltà che Amore in voi consente,
a virtù solamente
formata fu dal suo decreto antico,
contra lo qual fallate.
Io dico a voi che siete innamorate,
che se beltate a voi
fu data e virtù a noi,
ed a costui di due potere un fare,
voi non dovrete amare,
ma coprir quanto di beltà vi è dato,
poiché non è virtù, ch'era suo segno.
Lasso! a che dicer vegno?
Dico che bel disdegno
sarebbe in donna di ragion lodato,
partir da sé beltà per suo commiato.*⁵

Qui sviluppato in forma scolastica è il solito concetto dell'amore, che fa uno di due, unisce bellezza e virtù. Ma questo

1. *Rime*, CIV cit., v. 76. 2. *nella canzone sulla vera gentilezza*: cfr. *Conv.*, IV, *Le dolci rime d'amor ch'i' solia*. 3. *Ibid.*, *Le dolci rime*, vv. 114-6. 4. *Rime*, CVI cit., *Doglia mi reca*, v. 23: «Omo no, mala bestia ch'om simiglia». 5. *Ibid.*, vv. 7-21.

concetto è per Dante cosa vivente, è l'anima del mondo, l'unità della vita. E poiché vede bellezza, e non trova virtù, sente nella vita una scissura, una discordia, che lo move a sdegno. Indi quel movimento d'immaginazione così nuovo e originale, quel desiderare nella donna e sperar poco un atto di «bel disdegno», per il quale dica: — Poiché nell'uomo non è virtù, cesso di esser bella, cesso di amare. — Dante si crede obbligato ad argomentare, ad esporre il suo concetto in forma dottrinale, e qui è il suo torto, qui è la forma che lo certifica di quel tempo; ma qui il concetto scientifico e la sua esposizione scolastica è un accessorio; la sostanza è il sentimento che sveglia nel poeta la contraddizione tra quel concetto e la realtà: «Lasso! a che dicer vegno?». Il poeta sente la vanità de' suoi desiderii e che il mondo andrà sempre a quel modo.

Come l'amore si afferma nella morte, così la filosofia si afferma nella sua morte, cioè nella sua contraddizione con la vita. Qui trovi un sentimento chiaro e vivo dell'unità della vita, fondata nella concordia dell'intendere e dell'atto o, come si direbbe oggi, dell'ideale e del reale, e insieme il dolore della scissura, che mette il poeta in uno stato di ribellione contro l'uomo «caduto in servo di signore»,¹ già signore di sé, ora servo delle sue inclinazioni animali. Ma il sentimento di questa contraddizione non uccide l'entusiasmo e la fede, come ne' poeti moderni: l'anima del poeta è ancora giovane, piena di una fede robusta, che il disinganno nobilita e fortifica; e però il dolore del disaccordo non lo conduce alla negazione della filosofia, anzi alla sua glorificazione, ad un più ardente amore della derelitta, fiero di possederla e amarla egli solo con pochi, e di sentirsi perciò quasi Dio tra la gregge degli uomini.

Adunque, il primo carattere di questo mondo lirico è la sua verità psicologica. Se c'è negli accessori alcuno che di fattizio e di convenzionale, il fondo è vero, è la sincera espressione di quello che si passa nell'animo del poeta. Ti senti innanzi ad un uomo che considera la vita seriamente. La vita è la filosofia, la verità realizzata, e la poesia è la voce e la faccia della verità. Amico della filosofia, con orgoglio non minore si chiama poeta, il banditore del vero. Filosofo e poeta, si sente come investito di una

1. *Ibid.*, vv. 24-6: «O Deo, qual meraviglia / voler cadere in servo di signore, / o ver di vita in morte!».

missione, di una specie di apostolato laicale, e parla dal tripode alla moltitudine, con l'autorità e la sicurezza di chi possiede la verità.

Ma il sentimento che move questo mondo lirico così serio e sincero non rimane puramente individuale o subiettivo; anzi la parte personale e contingente appena si mostra: esso è l'accento lirico dell'umanità a quel tempo, la sua forma di essere, di credere, di sentire e di esprimersi. Quell'angeletta scesa dal cielo,¹ che non giunge ad esser donna, breve apparizione, che ritorna al cielo in bianca nuvoletta, seguita dagli angeli che le cantano *Osanna*, ma rimasa in terra, come luce della verità, della quale l'amante si fa apostolo, è tutto il romanzo religioso e filosofico di quell'età: è la vita che ha la sua verità nell'altro mondo e che qui non è che Beatrice, fenomeno, apparenza, velo della eterna verità. Se la terra è un luogo di passaggio e di prova, la poesia è al di là della terra, nel regno della verità. Beatrice comincia a vivere quando muore.

Un mondo così mistico e spiritualista nel concetto, così dottrinale nella forma, se può essere allegoricamente rappresentato dalla scultura, se trova nella pittura e nella musica le sue movenze, le sue sfumature, il suo indefinito, è difficilissimo a rappresentare con la parola. Perché la parola è analisi, distinzione, precisione, e non può rappresentare che un contenuto ben determinato, e ne' suoi momenti successivi, più che nella sua unità. Analizzate questo mondo, e vi svanisce dinanzi, come realtà o vita: l'analisi vi porta irresistibilmente al discorso, al ragionamento, alla forma dottrinale, che è la negazione dell'arte. Non bisogna dimenticare che la vita interna di questo mondo è la scienza, come concetto e come forma, la pura scienza, non penetrata ancora nella vita e divenuta fatto. È vero che per Dante la scienza dee essere non astratto pensiero, ma realtà. Se non che il male è appunto in questo «dee essere». Perché, prendendo a fondamento non quello che è, ma quello che dee essere, la sua poesia è ragionamento, esortazione, non rappresentazione, se non in forma allegorica, che aggiunge una nuova difficoltà ad un contenuto così in sé stesso astruso e scientifico.

1. *angeletta scesa dal cielo*: l'espressione più volte ricorrente, per indicare la donna spiritualizzata degli stilnovisti e di Dante, è tratta dal madrigale petrarchesco «Nova angeletta sovra l'ale accorta / scese dal cielo...» (*Rime*, cv1). Le parole che seguono sono la parafrasi dei versi 57-61 della canzone *Donna pietosa e di novella etate*; *Vita nuova*, xxiii.

I contemporanei sentirono la difficoltà e credettero vincerla con la retorica, ornando quei concetti di vaghi fiori. Anche Dante credeva rendere poetica la filosofia, dandole una bella faccia. Certo, questo era un progresso; ma siamo ancora al limitare dell'arte, nel regno dell'immaginazione. Guinicelli, Cino, Cavalcanti non possono attirare la nostra attenzione, e neppure Dante, ancorché dotato di una immaginazione così potente. Anzi egli riesce meno di questi suoi predecessori nell'arte dell'ornare e del colorire, perché quelli vi pongono il massimo studio, non essendo il mondo da essi rappresentato che un gioco d'immaginazione, dove a Dante quel mondo è lui stesso, parte del suo essere, e che ha la sua importanza in sé stesso: ond'egli è sobrio, severo, schivo del «gradire», e spesso nudo sino alla rozzezza. E non corre agli ornamenti, come mezzo rettorico e a fine di ornare e di lisciare, ma per rendere palpabile ed evidente il suo concetto.

Ma Dante vince in gran parte la difficoltà appunto per questo, che quel mondo è vita della sua vita e anima della sua anima. Esso opera non pure sulla sua mente, ma su tutto il suo essere. Questa sua fede assoluta in quel mondo non è però sufficiente a farne un poeta. La fede è la base, il sottinteso, la condizione preliminare e necessaria della poesia, ma non è la poesia. Il poeta dee essere un credente, ma non ogni credente è poeta; può essere un santo, un apostolo, un filosofo. Dante non fu il santo, né il filosofo del suo mondo: fu il poeta. La fede svegliò le mirabili facoltà poetiche che avea sortito da natura.

Dante ha in supremo grado la principale facoltà di un poeta, la fantasia, che non si vuol confondere con l'immaginazione, facoltà molto inferiore. L'immaginazione ti dà l'ornato e il colore, liscia la superficie: il suo maggiore sforzo è di offrirti un simulacro di vita nell'allegoria e nella personificazione. La fantasia è facoltà creatrice, intuitiva e spontanea, è la vera musa, il «deus in nobis»,¹ che possiede il secreto della vita, e te la coglie a volo anche nelle sue più fuggevoli apparizioni, e te ne dà l'impressione e il sentimento. L'immaginazione è plastica; ti dà il disegno, ti dà la faccia: «pulchra species, sed cerebrum non habet»:² l'immagine è il fine ultimo in cui si adagia. La fantasia lavora al di dentro, e non ti coglie il di fuori, se non come espres-

1. «Est deus in nobis, agitante calescimus illo»; Ovidio, *Fasti*, VI, 5.
2. Fedro, I, 7, 2 («faccia bella, ma non ha cervello»).

sione e parola della vita interiore. L'immaginazione è analisi, e più si sforza di ornare, di disegnare, di colorire, più le fugge il sostanziale, quel tutto insieme, in cui è la vita. La fantasia è sintesi: mira all'essenziale, e di un tratto solo ti suscita le impressioni e i sentimenti di persona viva e te ne porge l'immagine. La creatura dell'immaginazione è l'immagine finita in sé stessa e opaca; la creatura della fantasia è il «fantasma», figura abbozzata e trasparente, che si compie nel tuo spirito. L'immaginazione ha molto del meccanico, è comune alla poesia e alla prosa, a' sommi e a' mediocri; la fantasia è essenzialmente organica, ed è privilegio di pochissimi che son detti Poeti.¹

Il mondo lirico di Dante, o piuttosto del suo secolo, così mistico e spirituale, resiste a tutti gli sforzi dell'immaginazione. In balia di questa esso non è che un mondo rettorico e artificiale, di bella apparenza, ma freddo e astratto nel fondo. Tale è il mondo di Guinicelli, di Cavalcanti e di Cino. L'organo naturale di questo mondo è la fantasia, e la sua forma è il fantasma. Il suo primo e solo poeta è Dante, perché Dante ha l'istrumento atto a generarlo, è la prima fantasia del mondo moderno.

Dante non accarezza l'immagine, non vi s'indugia sopra, se non quando essa è lume che come paragone dia una faccia al suo concetto. Sia d'esempio la sua canzone all'Amore:

*Amor che movi tua virtù dal cielo,
come il sol lo splendore,
ché là s'apprende più lo suo valore,
dove più nobiltà suo raggio trova.*

*Ed hammi in foco acceso,
come acqua per chiarezza foco accende.*

*È sua beltà del tuo valor conforto,
in quanto giudicar si puote effetto
sopra degno soggetto,
in guisa ch'è al sol raggio di foco;
lo qual non dà a lui, né to' virtute;
ma fallo in alto loco
nell'effetto parer di più salute.²*

1. Per la distinzione tra *fantasia* e *immaginazione* si vedano anche le lezioni sulla letteratura nel secolo decimonoio; *Mazzini e la scuola democratica*, a cura di Carlo Muscetta e Giorgio Candeloro, Torino 1951, pp. 170 sgg.
2. *Rime*, xc (dodicesima dell'edizione Fraticelli), vv. 1-4, 26-7, 39-45. Nell'edizione Fraticelli, il verso 42 suona: «in guisa che è il sol segno di foco».

Queste immagini non sono il concetto esso medesimo, ma paragoni atti a lumeggiarlo. È la maniera del Guinicelli. Costui se ne pavoneggia, e vi spiega un lusso e una pompa che passa il segno e affoga il concetto nell'immagine. Dante è più severo, perché il concetto non gli è indifferente e non te ne distrae, anzi per troppo amore a quello spesso te lo porge nudo e irsuto com'è da natura. Ma egli penetra in questo mondo di concetti e ne fa il suo romanzo, la sua storia intima. Il concetto allora, non che abbia bisogno di essere illuminato da una immagine tolta dal di fuori, è trasformato, è esso medesimo l'immagine. In quest'opera di trasformazione si rivela la fantasia. Pigmalione non è più una statua di marmo; ma riscaldato dall'amorosa fantasia diviene persona.¹ La donna astratta e anonima del trovatore, divenuta innanzi alla filosofia un'idea platonica, l'esemplare di ogni bellezza e di ogni virtù, eccola qui persona viva: è Beatrice, quell'angeletta scesa dal cielo, che annunzia alle genti il suo arrivo e racconta la sua bellezza:

*Ciascuna stella negli occhi mi piove
della sua grazia e della sua virtù.*²

Ma questo lavoro di trasformazione non va così innanzi che il concetto sia come seppellito e dimenticato nell'immagine, miracolo dell'arte greca: né questo avviene per manco di calore e di fantasia. Dante è così immedesimato con quel suo mondo intellettuale e mistico, che la sua fantasia non può oltrepassarlo, non può materializzarlo. In questa dissonanza può capitare l'artista, a cui il contenuto sia indifferente e che intenda alla perfezione del modello, non il poeta che ha un culto per il suo mondo, e vi si chiude, e ne fa la sua regola e il suo limite. Dante non può paganizzare quel mondo dello spirito, appunto perché esso è il suo spirito, il suo mondo, il suo modo di sentire e di concepire. La sua immagine è ricordevole e trascendente, e appena abbozzata è già scorporata, fatta impressione e sentimento. Non descrive:

1. Il mito di *Pigmalione*, ricordato più volte dal De Sanctis, è in Ovidio, *Metam.*, x, 243-97; ma più che la favola del poeta latino doveva essergli presente alla memoria la celebre similitudine dello Schiller, uno dei poeti prediletti della sua giovinezza: «Wie einst mit flehendem Verlangen / Pigmalion den Stein umschloss / bis in des Marmors kalte Wangen / Empfindung glühend sich ergoss». Cfr. il saggio «*Alla sua donna*», *poesia di G. Leopardi*, riprodotto più oltre in questo volume. 2. *Rime*, LXXXVII, 11-2. Quest'ultimo, nell'edizione Fraticelli: «della sua luce e della sua virtù».

non può fissare e determinare l'immagine, come quella a cui l'intelletto non giunge. Gli sta innanzi un non so che, luce intellettuale,¹ superiore all'espressione, visibile non in sé stessa ma nelle sue impressioni. Perciò esprime non quello che ella è, ma quello che pare. Ciò che è più chiaro innanzi alla sua immaginazione, non è il corpo, ma lo spirito, non è l'immagine, ma il suo « parere », l'impressione:

*Ciò ch'ella par, quando un poco sorride,
non si può dicer, né tenere a mente:
sì è novo miracolo e gentile.²*

*Ed avea seco umiltà sì verace,
che pareva che dicesse: — Io sono in pace.³*

*E par che dalla sua labbia si mova
uno spirto soave e pien d'amore,
che va dicendo all'anima: — Sospira.⁴*

Questi ultimi tre versi sono la chiusa mirabile di un sonetto molto lodato, dove il poeta vuol descrivere Beatrice, e non fa che esprimere impressioni. Beatrice non la vedi mai. Ella è come Dio, nel santuario. Non la vedi, ma senti la sua presenza in quel mondo tutto pieno di lei. Ella piange la morte del padre. Lo sguardo del poeta non è là. Tu vedi lei nella faccia sfigurata del poeta e nel pianto delle donne che gli sono intorno, che la udirono, e non osarono di guardarla:

*che qual l'avesse voluta mirare,
saria dinanzi a lei caduta morta.⁵*

Beatrice saluta, e

*ogni lingua divien tremando muta
e gli occhi non l'ardiscon di guardare.⁶*

Di questa giovinetta, inaccessibile allo sguardo, non descritta, non rappresentata, di cui non hai nessuna parola e nessun atto, non restano che due immagini, del nascere e del morire, l'angeletta scesa di cielo, che torna al cielo bianca nuvoletta. Dante non vede lei morire. La vede in sogno, e già morta, e quando le donne la

1. *luce intellettuale*: riecheggia *Par.*, xxx, 40: « luce intellettuale, piena d'amore ». 2. *Vita nuova*, xxi, 12-4. 3. *Ibid.*, xxiii, 69-70. 4. *Ibid.*, xxvi, 12-4. 5. *Ibid.*, xxii, ii, 13-4. 6. *Ibid.*, xxvi, 3-4.

coprian di un velo.¹ Ma se della morte non ci è l'immagine, ce n'è il vivo sentimento.

*. . . Morte, assai dolce ti tegno:
tu dèi omai esser cosa gentile,
poi che tu sei nella mia donna stata,
e dèi aver pietate e non disdegno.
Vieni, ché sì desideroso vegno
d'esser de' tuoi ch'io ti somiglio in fede.
Vieni, ché il cor ti chiede.²*

L'universo muore con Beatrice:

*ed esser mi pareva non so in qual loco,
e veder donne andar per via disciolte,
qual lagrimando, e qual traendo guai,
che di tristizia saettavan foco.
Poi mi parve vedere a poco a poco
turbar lo sole ed apparir la stella,
e pianger egli ed ella:
cader gli augelli volando per l'äre,
e la terra tremare:
e uom m'apparve scolorito e fioco,
dicendomi: — Che fai? non sai novella?
Morta è la donna tua ch'era sì bella.³*

Sì bella! Questa è l'immagine. Gli basta chiamarla bella, chiamarla Beatrice. Incontra per via peregrini, essi soli indifferenti in tanto dolore:

*ché non piangete, quando voi passate
per lo suo mezzo la città dolente?*

*Se voi restate per volere udire,
certo lo core de' sospir mi dice
che lagrimando ne uscirete pui.*

*Ella ha perduta la sua Beatrice;
e le parole che uom di lei può dire,
hanno virtù di far piangere altrui.⁴*

La vita e la morte di Beatrice non è in lei, ma negli altri, in quello che fa sentire. L'immagine è immediatamente trasformata

1. *quando . . . velo*: *ibid.* XXIII, 68: «Vedeo che donne la covrian d'un velo». Su tutta la canzone, cui nel corso del presente capitolo è fatto più volte riferimento, e ritenuta dal De Sanctis una delle maggiori espressioni della poesia dantesca, si veda *La giovinezza*, cap. XXVI cit. e riprodotto più oltre in questo volume, e specialmente il *Saggio sul Petrarca*, ed. cit., p. 72.
2. *Ibid.*, vv. 73-9. 3. *Ibid.*, vv. 45-56. 4. *Ibid.*, XL, 5-6 e 9-14.

in sentimento. E questa immagine spiritualizzata è quella mezza realtà che si chiama il fantasma, esistente più nella immaginazione del lettore che nella espressione del poeta. Ciascuno si fa una Beatrice a sua maniera e secondo le forze del suo spirito. Siamo nel regno musicale dell'indefinito. Beatrice è un *rêve*, un sogno,¹ una visione. La stessa sua morte è un sogno, o, come dice Dante, una fantasia,² accompagnata di particolari patetici e drammatici, perché il poeta è vittima de' suoi fantasmi, e vive entro a quel mondo e ne sente e riflette tutte le impressioni. Beatrice muore, perché «questa vita noiosa»

*non era degna di sì gentil cosa,*³

e tornata gloriosa nel cielo, diviene «spiritual bellezza grande», che spande per lo cielo luce d'amore e fa la maraviglia degli angeli.⁴ Questa bellezza spirituale, o, come dice Dante altrove, «luce intellettuale, piena d'amore»,⁵ è il mondo lirico realizzato nell'altra vita, dove il fantasma sparisce e la verità ti si porge nel suo splendore intellettuale, pura intelligenza, bellezza spirituale, scorporata. Il fantasma, quella mezza realtà a contorni vaghi e indecisi, più visibile nelle impressioni e ne' sentimenti che nelle immagini, non era che il presentimento, il velo, la forma preparatoria di questo regno del puro spirito; era l'ombra dello spirito. Ora la luce intellettuale dissipa ogni ombra: non hai niente più d'indciso, niente più di corporeo: sei nel regno della filosofia, dove tutto è precisione e dommatismo, tutto è posto con chiarezza, e discorso a modo degli scolastici. E poiché la filosofia non è potuta divenire virtù, poiché in terra essa è proscritta, rimane una realtà puramente scientifica e dottrinale. L'impressione ultima è che la terra è il regno delle ombre e de' fantasmi, la selva dell'ignoranza e del vizio, la tragedia che ha per sua inevitabile fine la morte e il dolore, e che la realtà, l'eterna e divina commedia, è nell'altro mondo.

1. A proposito del *rêve*, nel linguaggio critico desanctisiano, e per le distinzioni tra *sogno*, *fantasia* e *rêve*, cfr. la lezione, già ricordata, della seconda scuola napoletana sull'arte del Berchet; op. cit., p. 171. 2. *una fantasia*: cfr. *Vita nuova*, XXIII, 13: «Allor lassai la nova fantasia». 3. *Ibid.*, XXXI, 27-8. 4. *Ibid.*, XXXIII, *Quantunque volte, lasso, mi rimembra*, vv. 22-6: «divenne spirital bellezza grande / che per lo cielo spande / luce d'amor, che li angeli saluta, / e lo intelletto loro, alto, sottile / face maravigliar, sì v'è sottile». 5. *Par.*, XXX, 40.

Né prima, né poi fu immaginato un mondo lirico così vasto nel suo ordito, così profondo nella sua concezione, così coerente nelle sue parti, così armonico nelle sue forme, così personale e a un tempo così umano. Esso è l'accento lirico del medio evo colto nelle sue astrazioni e nelle sue visioni, la voce dell'umanità a quel tempo. Il mistero di questo mondo religioso-filosofico è la Morte «gentile»,¹ come passaggio dall'ombra alla luce, dal fantasma alla realtà, dalla tragedia alla commedia, o, come dice Dante, alla pace. La morte è il principio della vita, è la trasfigurazione. Perciò il vero centro di questa lirica, la sua vera voce poetica è il sogno della morte di Beatrice, là dove sono in presenza questa vita e l'altra, e mentre il sole piange e la terra trema, gli angeli cantano *Osanna*, e Beatrice par che dica: «Io sono in pace».² Ci è la terra co' suoi dolori e il cielo con le sue estasi, il mondo lirico nel momento misterioso della sua unità. Non credo che la lirica del medio evo abbia prodotto niente di simile a questo sogno di Dante, di una rara perfezione per chiarezza d'intuizione, per fusione di tinte, per profondità di sentimento, per correzione di condotta e di disegno, per semplicità e verità di espressione.

Ma se questo mondo logicamente è uno e concorde, esteticamente è scisso, perché non è insieme terra e cielo, ma è ora l'uno, ora l'altro, imperfetti ambidue. Il fantasma è spesso simile più ad un'allegoria che ad una realtà, ed è stazionario, senza successione e senza sviluppo, senza storia. La realtà è pura scienza, in forma scolastica. Si può dire che quando in questo mondo comincia la realtà, allora appunto muore la poesia, s'inaridisce la fantasia e il sentimento. È un difetto organico di questo mondo, che resiste a tutti gli sforzi dell'arte, resiste a Dante.

D'altra parte, Dante vi si mostra più poeta che artista. Quel mondo è per lui cosa troppo seria, perché possa contemplarlo col sereno istinto dell'arte. Poco a lui importa che la superficie sia scabra, purché ci sia sotto qualche cosa che si mova. Perciò è sempre evidente, spesso arido e rozzo. L'Italia ha già il suo poeta; non ha ancora il suo artista.

1. *Vita nuova*, XXIII, 73-5: «Morte, assai dolce ti tegno; / tu dei omai esser cosa gentile, / poi che tu se' ne la mia donna stata». 2. *Ibid.*, vv. 23-70 e particolarmente i due ultimi già citati: «ed avea seco umiltà verace, / che pareva che dicesse: "Io sono in pace"».

IV

LA PROSA

Se i rimatori o dicitori in rima aiutarono molto alla formazione del volgare, non minore opera vi diedero i bei favellatori, o favoleggiatori. Favella viene da *fabella*, favoletta, e perciò le lingue moderne furon dette favelle, lingue de' favoleggiatori. Costoro nelle corti e ne' castelli raccontavano novelle, come i rimatori poetavano d'amore. Così gl'inizii della nostra lingua furono

*versi d'amore e prose da romanzo.*¹

Come i versi, così le prose aveano già tutto un repertorio venuto dal di fuori. I rimatori attingevano nel codice d'amore; i novellatori o favellatori attingevano ne' romanzi della Tavola rotonda o di Carlomagno. Il cavaliere errante era il tipo convenzionale degli uni e degli altri.

Questa letteratura non produsse altro che traduzioni, come sono i *Conti di antichi cavalieri*, la *Tavola rotonda* e i *Reali di Francia*:² Tristano, Isotta, Lancillotto, il re Meliadus, il profeta Merlino, Carlomagno, Orlando erano gli eroi dell'immaginazione popolare. Oggi ancora i cantastorie napoletani raccontano ad una plebe avida di fatti maravigliosi le geste di Orlando e di Rinaldo. Anche la storia romana prese questa forma. Un codice antico ha per titolo: *Lucano tradotto in prosa*, ed è la versione del *Giulio Cesare*, romanzo in versi rimati di Jacques de Forest.³ La guerra tra Cesare e Pompeo è narrata con colori e particolari tolti alla vita cavalleresca. Cicerone, «mastro di retorica» e «buono chie-

1. *Purg.*, xxvi, 118. Il verso propriamente suona: «Versi d'amore e prose di romanzi». 2. Pubblicati per la prima volta da Pietro Fanfani (Firenze 1851), i *Conti di antichi cavalieri* furono accolti dal Nannucci nel suo *Manuale* (II, pp. 83 sgg.) con l'avvertenza: «Che sia una traduzione dal provenzale pare a noi che forse non sia da mettere in dubbio». Il volgarizzamento della *Tavola rotonda* è quello stampato dallo stesso Nannucci (ivi, pp. 155 sgg.) di sul Codice Riccardiano 2543 e più tardi pubblicato integralmente da E. G. Parodi, *Il Tristano riccardiano*, Bologna 1896. Per i *Reali di Francia*, cfr. p. 12, nota 4. 3. *Un codice... Forest*: in Nannucci, op. cit., II, pp. 172 sgg. Un'altra versione ne aveva pubblicata L. Banchi, Bologna 1863. L'operetta era ancora ritenuta traduzione del rifacimento di Jacot de Forest dell'*Histoire de Julius César* di Jehan de Tuin. Le citazioni che seguono, tratte dal Nannucci, sono, come spesso, ridotte e semplificate nella grafia.

rico», così comincia una sua aringa a Pompeo: «Li re e conti e baroni e l'altro popolo ti richieggono e pregano che tu non metta la cosa a indugio». E non è maraviglia che anche nelle cronache penetri questa vita cavalleresca. Si leggono non senza diletto i *Diurnali*, o come oggi si direbbe, giornali di Matteo Spinelli, la più antica cronaca italiana,¹ non solo per la semplicità e naturalezza del racconto in un dialetto assai prossimo al volgare, ma per la vaghezza de' fattarelli, che pare un favellatore e non uno storico. Di maggior mole è la storia di Firenze di Ricordano Malespini, che dagli inizi della città si stende sino al 1282. Quando narra fatti contemporanei, è testimonio veridico ed esatto, né la sua fede guelfa lo induce ad alterare i fatti. Ma quando esce da' suoi tempi, ti trovi nell'infanzia della coltura. Anacronismi ed errori geografici sono accoppiati con la più grossolana credulità nelle favole più assurde, improntate di tutto il maraviglioso de' romanzi cavallereschi.² Dice che la chiesa di san Pietro fu fondata a' tempi di Ottaviano, quando san Pietro e Cristo stesso non erano ancora nati; che la mattina di Pentecoste fu celebrata la messa nella chiesa della canonica di Fiesole al tempo di Catilina; che il tempio di san Giovanni in Firenze fu fondato alla morte di Cristo; che Pisa viene da «pisare» o «pesare», Lucca da «luce», e Pistoia da «pistolenza»; narra gli amori di Catilina con la regina Belisea, moglie³ del re Fiorino, e le avventure di Teverina, figlia di Belisea, e pare una pagina tolta a qualche romanzo allora in voga.

In queste versioni e cronache la lingua è ancor rozza e incerta,

1. *la più . . . italiana*: seguendo Nannucci («Matteo scrisse una storia intitolata i *Diurnali*, ossia *Giornali* . . . storia preziosa per essere la prima cronaca italiana», op. cit., II, p. 2) e le storie letterarie del tempo (Emiliani-Giudici, *Storia* cit., I, pp. 111-2 e Cantù, *Storia* cit., p. 17). La tesi della falsificazione, già proposta dal Bernhardt (W. BERNHARDT, *Matteo di Giovanni, eine Fälschung des 16. Jahrh.*, Berlin 1868), fu poi resa inoppugnabile dalla «memoria» di BARTOLOMMEO CAPASSO, *Sui diurnali di M. S.*, Napoli 1872. 2. *Anacronismi . . . cavallereschi*: l'Emiliani-Giudici, *Storia* cit., I, pp. 113-4: «Nella storia antica manca affatto di criterio, e seguendo le novelle che correvano intorno al soggetto, ne serba gli anacronismi, i travestimenti, e tutto lo andare dei romanzi di cavalleria». *Ibid.* la serie degli anacronismi, sottolineati anche dal Cantù e dal Nannucci, op. cit., II, pp. 6 sgg. Croce, nelle sue note alla *Storia*: «Neppure pel Malespini il De Sanctis era informato (e in parte non poteva) dei dubbi sorti sulla autenticità della sua cronaca di Firenze». *Die Geschichte der Malespini, eine Fälschung* dello Scheffer-Boichorst apparve infatti solo nel 1870 nella «Historische Zeitschrift». Si trattava, del resto, di dubbi risultati poi in gran parte infondati. 3. *moglie*: così nel testo del Malespini (in Nannucci, II, pp. 9-10). Per una svista evidente, nel ms. e nelle edizioni Morano: «figlia».

desinenze goffe o dure, sgrammaticature frequenti, nessun indizio di periodo, nessun colorito: non ci è ancora l'«io», la personalità dello scrittore.

Come la poesia, così la prosa cavalleresca poco attecchì in Italia. Non solo non ci fu nessun romanzo originale, ma neppure alcuna imitazione. Tutto quel meraviglioso è riprodotto con quella stessa aridità e indifferenza, che senti nel Malespini, anche quando narra fatti commoventissimi, come la morte di Manfredi, o di Bondelmonte.¹ Come l'uomo inculto parla assai meglio che non scrive, è a presumere che i novellatori raccontassero le loro favollette con una vivacità d'immaginazione e di affetto, che non trovi ne' racconti e nelle cronache. Ci è una raccolta di novelle, detta il *Novellino*, che sembrano schizzi e appunti, anzi che vere narrazioni, simili a quegli argomenti che si danno a' giovinetti per esercizio di scrivere.² Il libro fu detto «fiore del parlar gentile»; e veramente vi è tanta grazia e proprietà di dettato che stenti a crederlo di quel secolo, e sembrano piuttosto racconti rozzi e in voga raccolti e ripuliti più tardi. Ma se la lingua è assai più schietta e moderna che non è ne' *Conti di antichi cavalieri* e ne' romanzi di quel tempo, è in tutti la stessa aridità. Ci è il fatto ne' suoi punti essenziali, spogliato di tutte le circostanze e i particolari che gli danno colore, e senza le impressioni e i sentimenti che gli danno interesse. Pure, quando il fatto è semplice e breve, e non richiede arte, basta a conseguire l'effetto quella naturalezza e quel candore pieno di verità che è nel racconto. Eccone un esempio:

Leggesi del re Currado, padre di Corradino, che quando era garzone, si avea in compagnia dodici garzoni di sua etade. Quando lo re Currado fallava, li maestri che gli eran dati a guardia, non batteano lui, ma batteano di questi garzoni suoi compagni per lui. E quei dicea:³ — Perché non battete me, ché mia è la colpa? — Diceano li maestri: — Perché tu sei nostro signore. Ma noi battiamo costoro per te: onde assai ti dee dolere, se tu hai gentil cuore, che altri porti pena delle tue colpe. — E perciò si dice che lo re Currado si guardava molto di fallire per la pietà di coloro.⁴

1. come . . . *Bondelmonte*: rispettivamente ai capp. CLXXXVII e XCIX; in Nannucci, II, pp. 27 sgg. e 18 sgg. 2. *Ci è una raccolta . . . scrivere*: cfr. *La giovinezza*, cap. VIII. Per il giudizio sul *Novellino* e per l'ipotesi di una rielaborazione più tarda della raccolta, si veda anche Emiliani-Giudici, op. cit., I, p. 112. 3. Sono omesse le due prime battute del dialogo: «Perché battete voi costoro? — Rispondeano li maestri: — Per li fatti tuoi. — E que' dicea . . .». 4. *Novellino*, XLVIII dell'edizione Gualteruzzi; in Nannucci, II, pp. 72-3.

Se il romanzo e la novella non giunse ad esser popolare tra noi, e non divenne un lavoro d'arte, la ragione è che una materia tanto poetica si mostrò quando lingua e arte erano ancora nell'infanzia, e rimasa fuori della vita e dei costumi riuscì un frivolo passatempo, come fu della poesia cavalleresca. Trattata da illetterati, questa materia non poté svilupparsi e formarsi, sopravvenuto in breve tempo il risorgimento de' classici e il rifiorire delle scienze, che trasse a sé l'animo delle classi colte. Quantunque « chierico » significasse ancora uomo dotto, e da' pergami e dalle cattedre si parlasse ancora latino, ed in latino si scrivessero le opere scientifiche, già il laicato usciva dalle università vigoroso ed istruito, con la giovanile confidenza nella sua dottrina e nella sua forza. Se il chierico tendeva a restringere in pochi la dottrina e farne un privilegio della sua milizia, lo spirito laicale tendeva a diffonderla, a vulgarizzarla, a farla patrimonio comune. La libertà municipale, aprendo la vita pubblica a tutte le classi, costituiva in modo stabile un laicato colto e operoso, a cui non bastava più il latino, e che, formato nelle scuole, superbo della sua scienza, in quotidiana comunione con le altre classi, aveva già un complesso d'idee comuni, che costituivano la base della coltura. Erano nuove forze che entravano in azione e davano un indirizzo proprio alla vita italiana. A quella gente quei romanzi e quei racconti doveano sembrare trastullo di oziosi, spasso di plebe. Le idee religiose, così come venivano bandite dal pergamo, non doveano aver molta grazia a' loro occhi; quella semplicità e rozzezza di esposizione dovea poco gradire a quegli uomini, che tutto codificavano e sillogizzavano. Certo non fu perciò estinta la razza de' novellatori e de' predicatori; ma lo spirito della classe colta se ne allontanò, e i conti de' cavalieri e le vite de' santi rimasero occupazione di uomini semplici e inculti, senza eco e senza sviluppo. La società mirava a divulgare la scienza, a diffondere le utili cognizioni, a far sua tutta la cultura passata, profana e sacra. I suoi eroi furono Virgilio, Ovidio, Livio, Cicerone, Aristotile, Platone, Galeno, Giustiniano, Boezio, santo Agostino e san Tommaso. Il volgare divenne l'istrumento naturale di questa coltura. I poeti bandivano la scienza in verso; i prosatori traslatavano dal latino gli scrittori classici, i moralisti e i filosofi. Era un movimento di erudizione e di assimilazione dell'antichità, che durò parecchi secoli, e che ebbe una grande azione sulla nostra letteratura.

La materia, a cui più volentieri si volgevano i traduttori, era

l'etica e la retorica, l'arte del ben fare e l'arte del ben dire. Una delle più antiche versioni è il *Libro di Cato* o *Volgarizzamento del Libro de' costumi*, opera scritta in distici latini e divisa in quattro libri. L'opera ebbe tanta voga, che se ne fecero tre versioni,¹ ed è spesso citata dagli scrittori. Né è maraviglia, perché ivi la morale è nella sua forma più popolana, essendo ciascuna regola del ben vivere chiusa in un distico, a guisa di motto o proverbio o sentenza, facile a tenere in memoria. Ecco un esempio:

*Virtutem primam esse puto, compescere linguam:
proximus ille Deo est, qui scit ratione tacere.*

Ed è tradotto egregiamente così:

Costringere la lingua credo che sia la prima vertude: quelli è prossimo di Dio, che sa tacere a ragione.

Esercizio utilissimo a' giovani sarebbe il raffronto delle tre versioni, che ti mostra la lingua ne' diversi stati della sua formazione. La terza versione, pubblicata dal Manni, ha per compagna l'*Etica* di Aristotile e la *Rettorica* di Tullio. Questa rettorica di Tullio è il *Fiore di rettorica*, attribuito a frate Guidotto da Bologna, e da altri con più verisimiglianza a Bono Giamboni,² e che comincia così: «Qui comincia la *Rettorica nuova* di Tullio, traslatata da grammatica in volgare per frate Guidotto da Bologna». Che importanza avesse la rettorica, e quali miracoli potea produrre, si vede da queste parole del traduttore:

1. *se ne fecero tre versioni*: degli antichi volgarizzamenti dei *Disticha* o *Dicta Catonis* (la celebre raccolta di sentenze morali, attribuita a Catone fin dal secolo II, fu tra le opere più lette e tradotte nel Medioevo), uno era stato pubblicato da Domenico M. Manni, Firenze, 1734; altri due furono dati alle stampe da M. Vannucci, Milano 1829. La storia di tali versioni è nel Nannucci (II, pp. 93 sgg.), che riportò alcuni frammenti della versione ritenuta più antica. *Ibid.*, p. 95, il distico citato più sotto, che è il secondo del libro primo. 2. L'*Etica* di Aristotele pubblicata dal Manni, unitamente al *Libro di Cato* (Firenze 1734), è la traduzione attribuita a Bono Giamboni del sesto libro del *Trésor* di Brunetto Latini; in Nannucci, II, pp. 382-3. Per l'attribuzione del *Fiore di rettorica*, il De Sanctis accoglieva i dubbi avanzati dallo stesso Nannucci, II, pp. 114 sgg. Le redazioni, infatti, sono due: la prima, dedicata da fra Guidotto a re Manfredi, pubblicata da Bartolomeo Gamba, Venezia 1821, e da Luigi Muzzi, Bologna 1824; la seconda, assegnata al Giamboni, compresa nella raccolta del Manni. Le citazioni che seguono sono tratte dal *Manuale* del Nannucci, II, pp. 117-8, e date con qualche lieve modifica.

Fu uno nobile e vertudioso uomo, cittadino nato di Capova del regno di Puglia, il quale era fatto abitante della nobile città di Roma, che avea nome Marco Tullio Cicerone, lo quale fu maestro e trovatore della grande scienza di Rettorica, la quale avanza tutte le altre scienze per la bisogna di tutto giorno parlare nelle valenti cose, siccome in far leggi e piati civili e cherminali, e nelle cose cittadine, siccome in fare battaglie, ed ordinare schiere, e confortare cavalieri nelle vicende degl'imperii, regni e principati, e governare popoli e regni e cittadi e ville, e strane e diverse genti, come conversano nel gran cerchio del mappamondo della terra.

Il libro è dedicato a re Manfredi, il quale vi potrà avere «sufficiente e adorno ammaestramento a dire in puvico e in privato». Accanto a Cicerone comparisce il grande poeta Virgilio, «il quale Virgilio si trasse tutto il costrutto dello intendimento della rettorica, e ne fece chiara dimostranza». Il frate, cercando le «magne virtudi» di Cicerone, aggiunge: «Sì mi mosse talento di volere alquanti membri del *Fiore di rettorica* volgarizzare di latino in nostra lingua, siccome appartiene allo mestiere de' laici, volgarmente». Onde pare che il tradurre volgarmente, in volgare, era mestiere dei laici, scrivendo i chierici in latino. Queste citazioni sono il ritratto del tempo. Ci si vede la grande impressione che faceva su quelle menti Virgilio e Cicerone, «d'arme meraviglioso cavaliere, franco di coraggio, armato di grande senno, fornito di scienza e di discrezione, ritrovatore di tutte le cose». E ci si vede pure la gran fede nei miracoli della scienza, come se a vivere con buoni costumi e a ben dire in pubblico e in privato bastasse imparare le regole dell'etica e della rettorica. Né si recavano in volgare le opere solo dell'antichità, ma anche le contemporanee scritte in latino. Cito fra gli altri il volgarizzamento fatto da Soffredi del Grazia, notaio pistoiese, de' *Trattati di morale*, dottissima opera di Albertano da Brescia, scritta in prigione. Il primo trattato, *Della dilezione di Dio e del prossimo e della forma della vita onesta*, è composto l'anno 1238.¹ L'opera levò tal grido, che fu tradotta in francese e in inglese, e veramente ci è lì dentro raccolta tutta la dottrina del tempo intorno all'onesto vivere, sacra e profana. L'impulso fu tale che gli uomini più chiari si volsero a tradurre o

1. Il titolo completo del trattato è *Dell'amore e della dilezione di Dio e del prossimo e delle altre cose, e della forma della vita onesta*. Il volgarizzamento di questo e degli altri due ragionamenti (*Del dire e del tacere e Del consiglio e della consolazione*), di mano di Soffredi del Grazia, era stato pubblicato da Sebastiano Ciampi, Firenze 1832. In Nannucci, II, pp. 42 sgg.

compendiare grammatiche, rettoriche, trattati di morale, di fisica, di medicina. Ristoro di Arezzo scrivea sulla *Composizione della terra*;¹ Cavalcanti scrivea una grammatica e una rettorica; ser Brunetto traduceva il trattato *De inventione* di Cicerone e parecchie orazioni di Sallustio e di Livio, e sotto nome di *Fiore di filosofi e di molti savi* raccoglieva i detti e i fatti degli antichi filosofi, Pitagora, Democrito, Socrate, Epicuro, Teofrasto, e di uomini illustri, come Papirio, Catone. Ecco i «fiori» di Plato:

Plato fue grandissimo savio e cortese, in parole, e disse queste sentenzie:

In amistade, né in fede non ricevere uomo folle: più leggermente si passa l'odio de' folli e de' malvagi, che la loro compagnia.

A neuno uomo ti fare troppo compagno. L'uomo è cosa troppo singolare: non puote sofferire suo pare, de' suoi maggiori hae invidia, de' suoi minori hae disdegno, a' suoi iguali non leggermente s'accorda.

Quelli sono pessimi e maliziosi nimici, che sono nella fronte allegri e nel cuore tristi.

Secondo la rettorica di quel tempo si diceva «fiore» quel raccogliere il meglio degli antichi e offrirlo al pubblico come un bel mazzetto. E si diceva anche «giardino», come spiegava Bono Giamboni nel suo *Giardino di consolazione*, versione del latino:² «e chiamasi questo *Giardino di consolazione*, imperò che siccome nel giardino altri si consola e trova molti fiori e frutti, così in questa opera si trovano molti e begli detti, li quali l'anima del divoto lettore indolcirà e consolerà». In effetti questo bel libro, dov'è molta semplicità e grazia di dettato, è una descrizione de' vizi e delle virtù, con sopra ciascuna materia i detti de' savii e de' santi Padri, tanto che si può veramente dire dell'autore: «il più bel fior ne colse». ³ Ecco il capitolo *Dell'ebrietade*:

1. *Composizione della terra*: così nel ms. e nelle edizioni Morano. Una scelta della *Composizione del mondo* è in Nannucci, II, pp. 192 sgg. Allo stesso Nannucci, II, pp. 249 sgg., il De Sanctis si attiene per le traduzioni del Latini ricordate subito dopo. Quanto al *Fiore di filosofi*, si noti che Antonio Cappelli, nell'edizione da lui curata (Bologna 1865), aveva già dimostrato la falsità dell'attribuzione a Brunetto. Sulla grammatica del Cavalcanti, cfr. p. 49, nota 1. 2. *versione del latino*: il Nannucci, II, p. 460: «Non è opera originale, avendone preso il Giamboni non che il pensiero, ma l'intera orditura da un libro precedentemente scritto in idioma latino, intitolato *Viridarium consolationis*, d'incognito autore». Che il *Viridarium* sia opera di Jacobo di Benevento e sia stato composto intorno al 1350 è scoperta molto posteriore (cfr. «Giorn. stor. d. letter. it.», LVIII, 1911, p. 271). La citazione che segue, dal prologo del *Giardino*, in Nannucci, loc. cit. 3. Petrarca, *Rime*, LXXIII, 36.

Ebrietade, secondo che dice santo Agostino, è vile sepoltura della ragione e furore della mente. Anche dice: l'ebrietà è lusinghiere demonio, dolce veleno, soave peccato. Anche dice: la ebrietà molti ne ha guasti, toglie il senno, fa venire infermitadi, ingrossa lo ingegno, accende alla lussuria, mai non tiene segreto, induce a male parole. Santo Basilio dice: l'ebro, quando pensa bere, si è beuto: come lo pesce che con grande desiderio inghiottisce l'esca nella sua gola e non sente l'amo; così l'ebro, bevendo il vino, riceve in sé nemico senza ragione. E santo Paolo dice: non t'inebriare di vino, imperò che di vino esce lussuria.

Né solo fiore o giardino, ma si diceva pure «tesoro» o «convito», quasi mostra di ricche pietre preziose, o di elettissime vivande. Brunetto, che scrisse il *Fiore*, avea già scritto il *Tesoro*, «in romanzo o lingua francesca», come «più dilettevole e più comune che tutti gli altri linguaggi», e voltato poi in volgare da Bono Giamboni.¹ Il *Tesoro* è il *Cosmos*² di quel tempo, l'universalità della scienza come s'insegnava nelle scuole, la somma o il compendio del sapere, e per dirla con le parole di Brunetto, «un'arnia di mèle tratta di diversi fiori», un «estratto di tutt'i membri di filosofia in una somma brevemente». Prende capo dalla filosofia, siccome «radice di cui crescono tutte le scienze», ed è descrizione di Dio, dell'uomo, della natura. Segue l'etica, o filosofia pratica, e poi la retorica, che ha come appendice la politica, o l'arte di ben governare gli stati. È il disegno di una prima facoltà universitaria, che prepara con questi studi i giovani alle scienze speciali. Questa vasta compilazione, di cui non era esempio, parve una maraviglia. Ma più importanti erano i trattati speciali, dove gli scrittori mostravano qualche originalità, come furono i tre trattati di Albertano e il famoso trattato *De regimine principum* di Egidio Colonna, dottissimo patrizio napoletano,³ volgarizzato da un toscano.

Il luogo che teneva la fede, venne occupato dalla filosofia. Non che la filosofia negasse la fede, anzi era proprio di quel tempo aver

1. Brunetto . . . Giamboni: intende il *Fiore di filosofi*, di cui alla pagina precedente; cfr. ivi la nota 1. Il volgarizzamento giamboniano del *Trésor* in Nannucci, II, pp. 353 sgg. 2. *Cosmos*: propriamente *Kosmos*, dello scienziato e geografo Alexander von Humboldt (1769-1859), divulgato anche in italiano (Milano 1846). 3. *dottissimo patrizio napoletano*: Egidio Romano apparteneva alla famiglia patrizia dei Colonna di Roma. L'origine dell'errore è in Nannucci, II, p. 323. *Ibid.* le notizie relative al volgarizzamento d'ignoto fiorentino, oggi comunemente ritenuto di mano senese. Il volgarizzamento, trascritto nel 1288, era stato pubblicato da Francesco Corazzini: *Del reggimento dei principi*, Firenze 1858.

fede in tutto quello che era scritto; ma sotto quella forma s'affermava la società colta, e si distingueva da' semplici e dagl'ignoranti. Il luogo comune di tutte le invenzioni era l'eterno Giobbe, l'uomo colpito dall'avversità, che maledice prima alla vita e trova poi rimedio e consolazione nella filosofia, ovvero nello studio della scienza, nella visione delle opere divine e umane. Questo spiega la grande popolarità del libro di Boezio, *Della consolazione*, fondato appunto su questa base, dove la filosofia è rappresentata «in sembianza di donna, in tale abito e in sì maravigliosa potenza, che cresceva quando le piaceva, tanto che il suo capo aggiungeva di sopra alle stelle e sopra al cielo, e poggiava a monte e a valle».¹ Tale è pure la visione di ser Brunetto Latini nel *Tesoretto*, ch'è visione delle cose umane «secondo il corso stabilito a ciascheduna»:

*Io le vidi ubbidire,
finire e incominciare,
morire e ingenerare.*²

La stessa base ha il libro, *Introduzione alle virtù*, di Bono Giamboni. È un giovine, «caduto di buono luogo in malvagio stato», che narra di sé in questo modo:³

Seguitando il lamento che fece Giobbe,⁴ cominciai a maledire l'ora e il die che io nacqui e venn'in questa misera vita, e il cibo che in questo mondo m'avea nutricato e governato. E pienamente luttando con guai e gran sospiri, i quali venieno della profondità del mio petto,⁵ fra me medesimo dissi: «Dio onnipotente, perché mi facesti tu vivere in questo misero mondo, acciocch'io patissi cotanti dolori e portassi cotante fatiche e sostenessi cotante pene? Perché non mi uccidesti nel ventre della madre mia, o incontanente che nacqui non mi desti tu la morte? Facestilo tu per dare di me esempio alle genti, che neuna miseria d'uomo potesse nel mondo più montare?» Lamentandomi duramente nella profondità di un'oscura notte nel modo che avete udito di sopra, e dirottamente piangendo,⁶ m'apparve di sopra al capo una figura, che disse: — Figliuolo mio, forte mi maraviglio, che essendo tu uomo, fai reggimenti bestiali, perciocché stai sempre col capo chinato, e guardi le oscure cose della terra, laonde sei infermato e caduto in pericolosa malattia. Ma se tu dirizzassi il capo e guardassi il cielo e le dilettevoli cose del cielo considerassi, come dee fare uomo natural-

1. *Trésor*, libro I, cap. I; traduzione del Giamboni: in Nannucci, II, p. 358. La citazione che segue, *ibid.*, cap. VIII: «Ed allora stabilie certo corso a ciascheduna». 2. *Tesoretto*, cap. V: in Nannucci, I, p. 433. 3. In Nannucci, II, pp. 431 sgg. I luoghi citati corrispondono ai capitoli I, II e III; i primi due, riprodotti quasi integralmente. 4. *Giobbe*: nel testo segue: «nelle sue tribulazioni». 5. *del mio petto*: nel testo: «del mio petto contradio». 6. *piangendo*: nel testo segue: «luttando e sospirando».

mente, e di ogni tua malattia saresti purgato, e vedresti la malizia de' tuoi reggimenti, e sarestine dolente. Or non ti ricorda di quello che disse Boezio: che, conciossiasaché tutti gli altri animali guardino la terra, e seguitino le cose terrene per natura, solo all'uomo è dato a guardare il cielo, e le celestiali cose contemplare e vedere? — Quando la boce ebbe parlato,¹ si riposò una pezza, aspettando se alcuna cosa rispondessi o dicessi; e vedendo che stava mutolo, e di favellare neuno sembiante facea, si rappsò verso me, e prese i gheroni del suo vestimento, e forbimmi gli occhi, i quali erano di molte lacrime gravati per duri pianti ch'io avea fatto.² Allora apersi gli occhi e guardaimi dintorno, e vidi appresso di me una figura bellissima e piacente, quanto più innanzi fue possibile alla natura di fare. E della detta figura nascea una luce tanto grande e profonda, che abbagliava gli occhi di coloro che guardare la volieno: sicché poche persone la poteano fermamente mirare. E della detta luce nasceano sette grandi e maravigliosi splendori che alluminavano tutto il mondo. E io vedendo la detta figura così bella e lucente, avvegna che avessi dallo incominciamento paura, m'assicurai tostamente, pensando che cosa rea non potea così chiara luce generare. Cominciai a guardar la figura tanto fermamente, quanto la debolezza del mio viso poteva sofferire. E quando l'ebbi assai mirata, conobbi certamente ch'era la Filosofia, nelle cui magioni avea³ lungamente dimorato. Allora incominciai a favellare e dissi: — Maestra delle virtudi, che vai tu facendo in tanta profondità di notte per le magioni de' servi tuoi?

Seguono discorsi tra questo servo della Filosofia e la Filosofia, il cui costrutto è questo: che la vita terrestre è vita di prova; e la vera vita è in cielo, se però «porti in pace le pene e le tribulazioni di questo mondo, chi vuole essere verace figliuolo di Dio, e non bastardo, pensando, che s'egli sarà compagno di Dio nelle passioni, sarà suo compagno nelle consolazioni».⁴ La Filosofia finisce con questo lamento:

O umana generazione, quanto se' piena di vanagloria, e hai gli occhi della mente, e non vedi! Tu ti rallegri delle ricchezze e della gloria del mondo, e di compiere i desiderii della carne, che possono bastare quasi per uno momento di tempo, perché poco basta la vita dell'uomo: e queste sono veracemente la morte tua, perché meritano nell'altro mondo molte pene eternali. E della povertà e delle tribulazioni del mondo ti turbi e lamenti, che poco tempo possono durare: e queste sono veracemente la tua vita,

1. È soppresso l'inciso: «come sopra avete inteso». 2. È espunto il passo: «E nel forbire che fece, parve che dagli occhi mi si levasse una crosta puzzolente di sozzura di cose terrene, che mi tenieno tutto il capo gravato». 3. *avea*: nel testo: «era già». 4. Il passo propriamente suona: «Chi vuole dunque essere verace figliuolo di Dio, porti in pace le pene e le tribulazioni del mondo, le quali sono i suoi gastigamenti, e laonde coloro, cui gli riceve per figliuoli, sono gastigati; pensando che . . .»; *Introduzione alle virtù*, cap. VII: in Nannucci, II, p. 442.

perché se si comportano in pace, meritano nell'altro mondo molta gloria perpetuale.¹ Disse uno savio: — Quello che ne diletta nel mondo è cosa di momento, e quello che ne tormenta nell'altro, durerà ma' sempre.

E segue, citando i detti dell'Apostolo, di san Pietro e di Salomone.

Questo era il tema comune delle prediche, salvo che qui il predicatore è la Filosofia, che si fa interprete di Dio, e cita Salomone e san Pietro e i santi Padri. Questo concetto è l'idea fondamentale della «leggenda», una storia fantastica, la cui base è il peccatore condannato o redento. In queste leggende Dio e il demonio sono gli attori principali: Dio che co' suoi angeli e le sue virtù tira l'anima alla rinunzia de' beni terrestri e alla contemplazione delle cose celesti, e il demonio che la tiene stretta e affezionata alla terra. L'uomo, mosso dalle naturali inclinazioni, vende l'anima al demonio pur d'essere felice in terra, e lo spettacolo finisce nelle tenebre e nel fuoco dell'inferno. Ma spesso la tragedia si solve nella commedia, cioè nel trionfo e nel gaudio dell'anima, quando, aiutata dalla divina grazia, sa riscattarsi dal demonio e acquistare il paradiso. Questa lotta tra Dio e il demonio è la battaglia dei vizi e delle virtù, che nella *Introduzione alle virtù* del Giamboni la Filosofia mostra al suo servo, perché in quella immagine fortifichi la sua fede. Questa è pure la base della leggenda del dottore Fausto che vendé l'anima al diavolo, leggenda così popolare al medio evo, e resa immortale da Goethe.² E questo è anche il concetto del mondo lirico dantesco, dove Beatrice diviene la Filosofia, e le gioie e i dolori dell'amore terrestre svaniscono nella contemplazione intellettuale della Scienza.

Così il secolo decimoterzo si chiude con uno stesso concetto, esposto in prosa e in poesia. Brunetto, Giamboni e Dante s'incontrano nella stessa idea, o per dir meglio, era questa l'idea comune, elaborata in tutto il medio evo, e che sullo scorcio di quel secolo ci si presenta netta e distinta, consapevole di sé. Ma in prosa non trovò quell'adeguata espressione che seppe dare Dante al suo

1. *Ibid.*, cap. VIII. Dopo *perpetuale*, è espunto il passo: «E perché poca gloria nel mondo merita nell'altro molta pena, e poca pena nel mondo, in pace sofferta, merita nell'altro molta gloria, disse uno savio . . .». 2. Sulla leggenda medievale di Faust, intorno alla metà dell'Ottocento erano apparsi vari studi: dello Scheible, *Dr. Johann Faust* (Stuttgart 1846), del Düntzer, *Die Sage von Dr. Faust* (Leipzig 1847), e dello Housse, *Die Faustsage und der historische Faust* (Luxemburg 1862).

mondo lirico. Mancò la leggenda, com'era mancata la novella, e mancò il romanzo religioso o spirituale, com'era mancato il romanzo cavalleresco. Lo scrittore è più intento a raccogliere che a produrre. Fra tanti «fiori» e «giardini» e «tesori» manca l'albero della vita, l'anima impressionata e fatta attiva che produca. Ci è un lavoro di traduzione e di compilazione, non ci è ancora un lavoro di assimilazione, e tanto meno di produzione. Le ricchezze son tante, che tutta l'attività dello spirito è consumata a raccogliarle, anzi che a crearne di nuove. Senti una stanchezza a leggere queste traduzioni o compilazioni, dove niente è affermato senza un *ipse dixit*, o piuttosto *ipsi dixerunt*, tante e così accumulate sono le citazioni. E non ci è tregua, non digressioni, non varietà in questi «giardini», dove hai innanzi un cicerone insopportabile, sempre con la stessa voce e lo stesso tuono. Nessun movimento d'immaginazione o di affetto; nessun vestigio di narrazione o descrizione; l'esposizione didattica, il trattato, riempie l'intelletto, e t'uccide l'anima. L'espressione più chiara del secolo furono i dottissimi Brunetto Latini e Bono Giamboni, traduttori e compilatori infaticabili. Basti dire che il Giamboni, oltre le opere avanti accennate, ha tradotto pure le *Storie* di Paolo Orosio, l'*Arte della guerra* di Flavio Vegezio e la *Forma di onesta vita* di Martino Dumense.¹

La gloria di questo secolo, cominciatore di civiltà, è di aver preparato il secolo appresso, lasciandogli in eredità una ricca messe di cognizioni fatte volgari, e la lingua e la poesia formata nella sua parte tecnica. Quel tradurre fu un esercizio utilissimo, che diede forma e stabilità alla nuova lingua, e quella pieghevolezza ed evidenza che viene dalla necessità di rendere con esattezza il pensiero altrui. Principe de' traduttori fu Bono Giamboni, così terso e fresco che molte pagine con lievi correzioni si direbbero scritte oggi, soprattutto dove sono descrizioni di animali o di virtù e di vizi.

1. *il Giamboni . . . Dumense*: in Nannucci, II, rispettivamente pp. 383 sgg., 424 sgg. e 407 sgg. Il *Delle storie di Paolo Orosio contro i Pagani libri VII, volgarizzamento di Bono Giamboni*, era già stato pubblicato da Francesco Tassi, Firenze 1849. Anche le altre due versioni, dell'*Epitoma rei militaris* di Flavio Vegezio composta tra la fine del secolo IV e il principio del V, e della *Formula honestae vitae* di Martino da Braga (515?-580), fondatore del monastero di Dumio, sono tuttora assegnate all'attività volgarizzatrice del Giamboni.

In queste prose didattiche non ci è di arte neppure l'intenzione. Ai contemporanei di Cino, di Cavalcanti, di Dante quelle nude e aride prose doveano sembrare assai povera cosa. E si venne confermando l'opinione che il volgare non fosse buono che a dire di amore, e che le materie gravi si dovessero trattare in latino, come costumavano gli scrittori di polso.

I MISTERI E LE VISIONI

Al punto a cui siamo giunti, ci si porge chiara l'immagine del secolo decimoterzo. Due sono le fonti di quella letteratura primitiva: la cavalleria e le sacre scritture. L'eroe della cavalleria, il cavaliere, è l'uomo che si sforza di realizzare in terra la verità e la giustizia, di cui è immagine la donna, suo culto e amore. La sua vita è attiva, piena di avventure e di fatti meravigliosi. Senti la sua presenza nella più antica lirica, nelle novelle, ne' romanzi e nelle cronache. Ma la cavalleria, venutaci di fuori, con gli stranieri che occupavano il nostro suolo, non prese radice, non si sviluppò, non produsse alcuna opera originale, rimase stazionaria. Perdettero il suo carattere serio e quasi religioso e restò un puro gioco d'immaginazione, che si mescola come colorito e accessorio in tutte le storie, sacre e profane. Di ben altra efficacia era l'idea religiosa, penetrata ne' sentimenti e ne' costumi e nelle istituzioni, compagna dell'uomo in tutti gli stati della vita. L'eroe cristiano è chiamato pure «cavaliere», il «cavaliere di Cristo»; ma è un eroe contemplativo, il cui tipo è il frate, il romito, il santo. Come il cavaliere errante, anche lui rinunzia ed ha a vile i beni terrestri, ma la vita dell'uno è militante, quella dell'altro è contemplante: ci è in fondo la stessa idea, di cui l'uno è il soldato, l'altro è il sacerdote. Certo, questi due tipi entrano spesso l'uno nell'altro, e

Nel tracciare il suo rapido panorama della letteratura ascetica anteriore alla *Divina commedia*, il De Sanctis ebbe come principale fonte d'informazione lo studio di CHARLES LABITTE, *La Divine Comédie avant Dante, les prédécesseurs et les inspireurs de Dante*, apparso nella «Revue des Deux Mondes» del settembre 1842 (Série IV, XXXI, pp. 704-42). Delle visioni dell'oltretomba aveva già largamente trattato nelle lezioni del corso torinese, in quelle tenute a Zurigo e nel saggio del '57, *Dell'argomento della «Divina Commedia»*. Dati e notizie trasse anche dalla *Storia del teatro in Italia* di P. EMILIANI-GIUDICI, Firenze 1860, e particolarmente dall'opera di J. L. KLEIN, *Geschichte des Dramas*, Leipzig 1866. Per le citazioni utilizzò i testi editi da Francesco Palermo in *Allegorie cristiane dei primi secoli della favella*, Firenze 1856, e nel repertorio ragionato *I manoscritti palatini di Firenze ordinati ed esposti*, 3 voll., Firenze 1853-68. Per la *Commedia spirituale dell'anima*, della quale il Palermo aveva pubblicato solo alcuni passi, usò una delle edizioni stampate tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento: forse proprio la prima (Firenze 1575), contemporanea, secondo il D'Ancona, alla composizione del dramma.

il frate diviene il templario o il cavaliere di Malta,¹ soldato della fede, e il cavaliere errante finisce romito e penitente. Ma il cavaliere, gittandosi nelle più strane avventure, dimentica e fa dimenticare il cielo, attirata l'attenzione dal meraviglioso delle opere, sì che destano uguale curiosità e interesse le geste de' cristiani e de' saracini, e la rappresentazione rimane terrena. L'altro al contrario, passando la vita ne' digiuni, nella povertà, nella castità e nell'orazione, ci tien sempre viva innanzi l'immagine dell'altro mondo; e perciò questa vita contemplativa è schiettamente religiosa; anzi è ivi la perfezione, ivi il più alto ideale. La passione dell'anima è l'esser legata al corpo, alla carne, e la sua beatitudine o santificazione è sciogliersi da quella e star con Cristo: al che è via la contemplazione e la preghiera. Nelle tre allegorie sull'anima pubblicate dal Palermo è detto: «Ogni bene e virtù, qualunque vogli, è buono in sé medesimo, ma la preghiera solamente trae a sé tutte le altre virtù».² In queste allegorie compariscono tre esseri, che sono i tre gradi della santificazione: «Umano», «Spoglia» e «Rinnova». Dapprima l'anima, impacciata dal terrestre, dall'«Umano», non può scorgere il vero che sotto figura, nel sensibile. Il secondo essere, «Spoglia», è la virtù che monda e purga l'anima dagli affetti terrestri, insino a che viene «Rinnova», luce mentale, che «rinnova l'anima in tutto e mostra la verità senz'ombra e senza figura».³ Questi tre gradi di santificazione comprendono tutta la vita del cavaliere cristiano. Inviluppato nel senso e nella carne, non vede che un barlume del vero, e non giunge all'ultima luce mentale, all'ultimo grado, se non purificandosi e mondandosi della parte terrestre. Anch'egli ha le sue battaglie, ma col demonio e con la carne, ch'egli macera e mortifica d'ogni maniera, e le sue armi sono la contemplazione e la preghiera. Il meraviglioso di questa vita non è solo ne' miracoli, ma in quella forza di volontà che trae l'uomo a vincere tutti gli affetti e le inclinazioni naturali, com'è in santo Alessio, il tipo più commovente di questi cavalieri di Cristo.⁴ La creazione del mondo, il peccato originale, le profezie, la venuta di Cristo, la sua passione,

1. *cavaliere di Malta*: Croce, nelle note citate: «A voler sottilizzare, avrebbe dovuto dire cavaliere di San Giovanni; di Malta, divennero poi».

2. In *Allegorie cristiane* cit., p. 38. Nel testo: «Ogni altro bene o virtù, qualunque vogli, è buona in sé medesima . . .». 3. *Ibid.*, p. 37. 4. Sulla vita di sant'Alessio, attribuita dal Puoti e dal De Sanctis a Domenico Cavalca, cfr. più oltre, p. 101 e relativa nota 4.

morte e trasfigurazione, l'anticristo e il giudizio universale sono l'epopea, il fondo storico a cui si annodano tante vite di santi. E questa storia dell'umanità era tutt'i giorni innanzi al popolo, nella predica, nella confessione, nella messa, nelle feste. La messa non è altro che una rappresentazione simbolica di questa storia, un vero dramma senza che ce ne sia l'intenzione, rappresentato dal prete e da' fedeli. Ogni atto che fa il prete, è pieno di significato, è rappresentazione mimica. La prima parte della messa è epica o narrativa; è il *Verbum Dei*, l'esposizione che comprende le profezie e il Vangelo, e finisce con la predica. La seconda parte è drammatica, è l'azione, il *Sacrificium*, l'adempimento delle profezie. La terza parte è lirica, come nelle risposte de' fedeli (il coro) al prete, o quando due cori si alternano nel canto, e negl'inni e nelle preghiere: ciò che ha luogo principalmente nella messa cantata. Aggiungi le immagini de' santi e i fatti dell'antico e del nuovo Testamento in quelle cappelle, in quelle finestre variopinte, in quelle cupole, e quelle grandi ombre, e quelle moli restringentisi sempre più e terminate da croci lanciate verso il cielo, ed avrai l'immagine e l'effetto musicale di questo stacco dalla terra, di questo volo dell'anima a Dio. Dopo l'evangelo, il predicatore talora, per fare più effetto sull'immaginazione, esponeva la sua storia sotto forma di rappresentazione, come si fa in parte anche oggi ne' quaresimali. I monaci e i preti rappresentavano il fatto, e il predicatore aggiungeva le sue spiegazioni e considerazioni. Era una rappresentazione liturgica, cioè legata al culto, parte del culto, detta «divozione» o «mistero». Di tal natura sono due divozioni, che si rappresentavano il giovedì e il venerdì santo, e sono piuttosto due atti di una sola rappresentazione che due rappresentazioni distinte.¹ La prima comincia col banchetto che Cristo ebbe in casa di Lazzaro sei giorni avanti Pasqua, e che qui è il giovedì santo. Cristo viene da Gerusalemme; Maria con Maddalena e Marta gli va incontro. Maria prega il figlio di non tornare a Gerusalemme, perché vogliono la sua morte. Cristo risponde dover ubbidire al Padre: pur si conforti, che niente farà che non lo dica a lei. Alla fine del banchetto Cristo scopre a Maddalena che dee ire a Gerusalemme, dove patirà il supplizio della croce, e le raccomanda la madre. Cristo esce.

1. Le due *divozioni* erano state pubblicate in parte, dal Palermo (*Manoscritti palatini* cit.). Furono poi edite integralmente dal D'Ancona in «Rivista di filologia romanza», II (1875), pp. 1-24.

Sopraggiunge Maria, che ha visto il figlio turbato, e la prega a svelarle quello che il figlio le ha detto. Maddalena tace. E la madre va a Cristo tutta in lacrime, e dice:

*Dimmelo, figlio, dimmelo a me,
perché stai tanto affannato?
Amara me, piena di sospiri,
perché a me lo hai celato?
De gran dolore se spezzano le vene,
e de la doglia, figlio, m'esce il fiato,
ché t'amo, o figlio, con perfetto core,
dimmelo a me, o dolce Signore.¹*

Cristo dice che pel riscatto del mondo dee ire a morte, e Maria sviene. Tornata in sé e lamentandosi, raccomanda il figlio a Giuda, che risponde in modo equivoco: — So quello che ho a fare. — Poi si volge a Pietro, che promette difendere il figlio contro tutto il mondo. Giunti a una porta della città, Maria non vuol separarsi dal figlio, ma quando non lo vede più e sa che per un'altra porta è entrato in Gerusalemme, fa pietosi lamenti innanzi al popolo:

*O figlio mio, tanto amoroso,
o figlio mio, dove sei tu andato?
O figlio mio, tanto gracioso,
per quale porta sei tu entrato?
O figlio mio, assai diletto,
tu sei partito tanto sconsolato.
Ditemi, donne, per amor di Dio,
dove è andato il figlio mio?²*

Segue il racconto secondo la Bibbia. Le parole di Cristo, tolte al Vangelo, sono dette in latino. E la divozione finisce con la prigionia di Cristo.

La divozione del venerdì santo racconta la passione e la morte di Cristo. Il predicatore interrompe la rappresentazione con le sue spiegazioni, e fa cenno quando si ha a continuare. Maria vi rap-

1. *Devozione del Giovedì Santo*; in *Manoscritti palatini* cit., II, p. 275. Nel testo i versi suonano: «Dimilo figlio, dimilo a mi, / perché stai tanto affannato? / Amara mi, piena de sospiri, / perché a mi lo hai celato? / De gran dolore se spezzano le vene, / e de la doglia, figlio, me esse el fiato; / ché t'amo, o figlio, con perfetto core: / dimelo a mi, o dolce Signore». 2. *Ibid.*, p. 277. Nel testo: «O figlio mio tanto amoroso, / o figlio mio, dove sei tu andato? / O figlio mio tuto gracioso, / per quale porta se' tu intrato? / O figlio mio assai deletoso, / tu sei partito tanto sconsolato! / Ditime, done, per amore de Dio, / dov'è andato lo figlio mio?».

presenta una gran parte. Mentre Cristo prega pe' suoi nemici, ella dice alla croce:

*Inclina li tuoi rami, o croce alta,
dona riposo a lo tuo Creatore;
lo corpo prezioso ja si spianta;
lassa la tua forza e lo tuo vigore.¹*

Cristo la raccomanda a Giovanni, che inginocchiandosi e baciandole i piedi cerca racconsolarla. Ma essa abbraccia la croce e si lamenta:

*O figlio mio, figlio amoroso,
come mi lassi sconsolata!
O figlio mio tanto prezioso,
come rimango trista, addolorata!
Lo tuo capo è tutto spinoso,
e la tua faccia di sangue bagnata;
altri che te non voglio per figlio,
o dolce fiato e amoroso giglio.²*

Quando Cristo muore, Maddalena gli sta a' piedi, al capo Giovanni, Maria nel mezzo. E bacia il corpo di Cristo, gli occhi, le guance, la bocca, i fianchi, le mani «con le quali benediva il mondo», i piedi su' quali «Maddalena sparse tante lacrime».³

Queste rappresentazioni erano antichissime, e si scrivevano in latino, come il *Ludus paschalis*, rappresentazione di Pasqua, dove è messo in azione l'Anticristo.⁴ Le due divozioni avanti discorse non sono probabilmente che versioni o imitazioni di opere

1. *Devozione del Venerdì Santo*, op. cit., p. 284. Nel testo: «Inclina li toi rami, o croce alta, / dona riposo a lo tuo Creatore: / lo corpo prezioso ja se spianta; / lasa la tua forza e lo tuo vigore». 2. *Ibid.*, p. 283. Nel testo: «O filgio mio, filgio amoroso, / como me lasi sconsolata! / O filgio mio tanto prezioso, / como rimango trista, adolorata! / Lo tuo capo è tuto spinoso, / e la tua faza de sangue bagnata! / Altri che te non voglio per filgio, / o dolce fiato e amoroso giglio». 3. Parafrasi della lunga didascalia finale della *Devozione*, op. cit., p. 287. Nel testo: «Queste, o dona, sono le mani sante / con li quali benediceva tutti quanti». E così, giunta a' piedi, volgesi alla Maddalena: «O filgiola mia Maddalena / sono questi li sancti piedi, / dove lacrimasti fortemente!». La perifrasi desanctisiana d'intonazione melodrammatica, *sparse tante lacrime*, riecheggia forse il petrarchesco «Quante lacrime ho già sparte» (*Rime*, CCLXVI, 79). Cfr. anche p. 125 e relativa nota 2. 4. Questa e le notizie che seguono sono in Palermo, op. cit., p. 327, tranne quella relativa alla Compagnia del Gonfalone, che è riferita dal Klein e nel ms. risulta chiaramente aggiunta in un secondo momento. A riguardo, Croce nelle note cit.: «Si è poi discusso se, invece che nel 1264, fosse stata fondata nel 1260, e se rappresentasse o no sin da principio la Passione». Per la questione si veda ora VINCENZO DE BARTHOLOMAEIS, *Origini della poesia drammatica*, Torino 1952², pp. 357 sgg.

più antiche, rimase nella tradizione. Tale era pure la rappresentazione del *Nostro Signore Gesù Cristo*, che ebbe luogo a Padova nel 1243, e il *Ludus Christi*, una trilogia rappresentata dal clero in Cividale negli ultimi due giorni di maggio il 1298. Nella Pentecoste e ne' tre seguenti giorni il capitolo di questa città, in presenza del vescovo e del patriarca di Aquileia, diede questa serie di rappresentazioni: la creazione di Adamo ed Eva, la profezia o l'annuncio, la nascita, morte e risurrezione di Cristo, la discesa dello Spirito santo, l'Anticristo, e la venuta di Cristo nel giudizio universale. Era tutta l'epopea biblica, fatta evidente e sensibile dalla musica, dal canto, dalle scene, dalla mimica e dalla parola. Tale era pure la *Passione*, rappresentata a Roma nel Coliseo il venerdì santo, dalla Compagnia del Gonfalone nel 1264.

Queste rappresentazioni, di cui i preti erano attori e attrici, avevano tutto il carattere di solennità o feste o cerimonie religiose. Il diavolo vi ha pure la sua parte di tentatore, ma parla in modo serio e semplice, secondo la sua natura, e non ha niente di grottesco e di ridicolo. Chiuse nel recinto delle chiese, de' conventi e delle curie vescovili, rimangono tradizionali e immobili, senza sviluppo artistico, come anche oggi si vedon in parte nelle feste del contado.

La moralità di queste rappresentazioni era che il fine dell'uomo è nell'altra vita, o come si diceva, è la salvazione dell'anima; che per conseguire questo fine si ha a imitare Cristo, soffrire in questo mondo per godere nell'altro. Perciò l'ideale, l'eroico o, come si diceva, la perfezione della vita era il dispregio de' beni di questo mondo, la resistenza a tutte le inclinazioni naturali e il vivere in ispirito nell'altro mondo con la contemplazione e la preghiera. Questa è la vita de' santi, della quale si dava anche rappresentazione a' fedeli. E tra le più antiche è una ancora inedita, che ha per titolo: *D'uno monaco che andò a servizio di Dio*, probabilmente recitata a monaci da monaci in un convento.¹ L'eroe è questo monaco, un giovinetto che resiste alle lacrime della madre, alle querele del padre, alle tentazioni del compare, e si rende frate nel deserto, dove è accolto come figlio da un romito. Ma ivi prove

1. *E tra le più . . . convento*: cfr. Palermo, op. cit., p. 337. Il dramma, la cui composizione è collocata dal Palermo in sul finire del secolo XIV, dal D'Ancona e dal Torraca nel secolo successivo, fu pubblicato integralmente dal De Sanctis di sul Codice Palatino 445 nel saggio *Un dramma claustrale*, apparso nella «Nuova Antologia» del marzo 1870 e accolto poi in *Nuovi saggi critici*.

più dure l'attendono. Mentre egli va a raccogliere per il pasto radici, frutta, castagne e noci, il romito prega, e mosso da curiosità chiede a Dio qual luogo spetti al suo novizio in paradiso, e un angelo risponde che sarà dannato. Non perciò della notizia si turba il giovinetto, anzi risponde tranquillo che continuerà ad amare e servire Dio. Invano il demonio lo tenta, dicendogli che «ha guastato l'amor naturale», e che il meglio sarà tornare in casa del padre, ché forse Dio gli avrà misericordia. Il giovinetto con gli scongiuri fuga il demonio, e rimane fermo nella sua risoluzione. Allora l'angelo annunzia al romito ch'egli è salvo. E il monaco e il romito intuonano il *Te Deum* o una lauda. Nell'epilogo o commiato sono esortati gli spettatori a castigare la carne e a pensare alla vita eterna. Anima della rappresentazione è l'invitta fede del giovane monaco, che la preghiera e la contemplazione è la più sicura guardia contro il peccato e la tentazione della carne, e che si giunge alla santificazione con rinunciare al mondo e vivere con lo spirito in Dio. Questo concetto è espresso in una forma scolastica nel canto del monaco, di cui ecco alcuni brani:

*L'anima sensitiva che s'inchina
nel mondo a tutto quel che la diletta,
apprezza poco la legge divina.*

*L'alma piena di fede e semplicità
spesso si leva pura a contemplare
quel ben che veramente la diletta;
e quando a quel più intenta esser le pare,
allor dal grave corpo è sì costretta,
che giuso afflitta le convien tornare,
e umile e isdegnosa piange e dice:
— Deh! chi mi turba il mio esser felice?*

*Quell'anima gentile è sempre viva,
e vive Iddio in lei per unione,
e tutta sta nella contemplativa,
e gode tutta; e s'ella ha passione,
è per esser legata al corpo tristo,
dal qual desia disciorsi e star con Cristo.¹*

Ci è una rappresentazione, intitolata *Commedia dell'anima*, che è una storia ideale della vita de' santi, una specie di logica, dove sono le idee fondamentali della santificazione, l'ossatura e lo

1. In Palermo, op. cit., pp. 346-7.

scheletro di tutte le vite de' santi. L'anima esce pura dalle mani di Dio e a sua immagine. Dio la contempla con amore, dicendo:

*Quando io risguardo quella creatura,
che all'immagine mia io ho formata,
e ch'io la veggo immacolata e pura
starmi dinanzi, la m'è accetta e grata:
ma l'ha bisogno d'una buona cura,
la quale a custodirla sia parata;
e perché ha in sé l'immagine di Dio,
vo' che la guardi un Angel santo e pio.¹*

Ma il demonio, invidioso che «sì vil cosa abbia a fruire quel regno, del qual esso è privato», si apparecchia a darle battaglia. L'angelo custode conforta l'anima, e le presenta la Memoria, l'Intelletto e la Volontà: le sue «potenzie». L'Intelletto parla dopo la Memoria e dice:

*Io son di te la seconda potenza
e il nome mio è detto Intelligenza.
La mia quiete si sta nel Verbo eterno,
e quivi sempre debbo esser saziato:
però che in questo esilio io non discerno
com'io sarò in quel regno beato.
Allora io sarò sazio in sempiterno,
e quivi il mio obbietto arò trovato,
fermandomi in quel razzo rilucente,
ché senza quello inquieta è la mia mente.
Lièvati sopra te tutta in fervore,
e guarda un po' del ciel quell'ornamento,
vedrailo circondato di splendore.
Poi pensa, anima mia, quel che v'è drento,
lascia un po' star le cose esteriore,
se vuoi aver di quello intendimento:
per questo i santi tutti innamorati
il mondo disprezzorno, pompe e stati.²*

E la Volontà dice:

*Io son la Volontà che ho a fruire
quel ben che ha dichiarato l'Intelletto,
e in quel fermando tutto il mio desire,
perché creata sono a quest'effetto,*

1. *Commedia spirituale dell'anima*, stanza III. Subito dopo sono parafrasati i primi versi della IX: «Io mi sento scoppiar d'ira e di sdegno . . . / che sì vil cosa abbia a fruir il regno / del qual io mi ritrovo esser privato».
2. *Ibid.*, stanze XIV-XVI.

*e perché l'occhio corporal non vede,
credendo ho da seguir con pura fede.¹*

L'Intelletto dice alla Volontà:

*A te si appartien sol deliberare
di far quel che ti è mostro fedelmente;
l'ufizio tuo è sempremai d'amare
e unirti con Dio perfettamente.*

E la Volontà risponde:

*Nella tua spera io m'ho sempre a guardare,
benché la mostri un po' con pura mente;
quand'io sarò nella gloria beata,
ciascuna cosa mi fia dichiarata.*

L'anima confortata alza la preghiera a Dio, e l'angelo custode aggiunge:

*Dàgli, Signore, un'ardente fiammella,
che la difenda dal drago feroce:
tu sai che l'è nel corpo incarcerata,
e non può a te senza te esser grata.²*

Cioè a dire, non bastano le tre potenzie naturali, Memoria, Intelligenza, Volontà, perché l'anima piaccia al Signore; ci vuole anche la sua grazia, l'ardente fiammella che dee cacciare il drago, il demonio. E Dio manda ad assisterla le virtù teologiche, Fede vestita di colore celeste, con una croce nella mano destra e nella sinistra un calice e suvvi la patena; Speranza vestita di verde, con gli occhi fissi al cielo e le mani giunte, Carità vestita di rosso, con un parvolino per mano. Intanto il demonio chiama l'Eresia, la Disperazione, la Sensualità e tutte le sue forze capitanate dall'Odio. Le tre virtù intorniano l'anima. La Fede dice dell'esser suo, e san Giovanni Crisostomo celebra la sua potenza. Ma l'Infedeltà con acri parole la rampogna:

*Ei vien da levità chi crede presto.
Tu ne sei ita quasi che per terra,
e puossi dir che la fede è mancata;*

1. *Ibid.*, stanza XIX, vv. 1-4 e 7-8. Il dialogo, che segue, fra l'Intelletto e la Volontà, *ibid.*, stanza XXII. 2. *Ibid.*, stanza XXV, vv. 3-6. Nei periodi che seguono è fusa la didascalia del testo sulle virtù teologiche.

*uomini grandi e dotti ti fan guerra,
chi t'esaltò, or t'ha perseguitata:*

*Va nel Levante e in tutto l'Occidente,
e guarda di noi dua chi ha più gente.¹*

Allora la Speranza viene in soccorso:

*Leva su gli occhi alla città superna,
ch'è fabbricata senz'ingegno umano.*

Ma l'anima teme, pensando la sua debolezza:

*Come io digiuno un dì, io son sì bianca,
che par che un curandaio m'abbi imbiancato;
io mi starei a dormir sur una panca,
e il corpo vuole un letto sprimacciato.²*

La Speranza le pone avanti l'esempio de' santi, e soprattutto di santo Agostino:

*Quando diceva orando: — Signor mio,
questo mio cor non si può consolare:
tu solo sei quel che lo puoi quietare.*

Allora l'assale la Disperazione e dice:

*Pensa che la giustizia arà il suo loco;
e tu hai fatti assai ben di peccati:
— O, — tu dirai: — io non vo' disperarmi,
perché Dio è parato a perdonarmi.³*

Ma l'anima risponde allo scherno, cacciandola da sé:

E tu va via, bestiaccia maledetta.

Segue un'altra disputa tra la Carità, della quale san Paolo celebra le lodi, e l'Odio, in cui spunta l'ombra di un carattere, qualche cosa di simile a un capitano millantatore:

*Voltati in qua, porgimi un po' l'orecchio,
e non guardar ch'io sia canuto e vecchio.*

1. *Ibid.*, stanza XL, v. 8, e XLI, vv. 1-4 e 7-8. 2. *Ibid.*, stanze XLIV, vv. 1-2, e XLVII, vv. 3-6. 3. *Ibid.*, stanze XLVIII, vv. 6-8, e XLIX, vv. 5-8. (Nel testo il secondo distico suona: «O tu dirai: — Io non vo' disperarmi, / perché Dio è parato a perdonarmi?».) Il verso che segue è il secondo della ripresa della stessa stanza XLIX.

*Guardami un po': s'io sono un bel vecchiardo,
e per antichità tutto canuto,
nell'operar son giovane e gagliardo,
a ricordar l'ingiuria molto astuto,
nel mio discorrer non son pigro o tardo,
conosco tutte le persone al fiuto:
subito che tu pigli qualche sdegno,
in un momento io vi fo su disegno.*

*La Carità ti esorta a perdonare,
ed io ti dico: — Non lo voler fare.*

*Il perdonar vien da poltroneria
e d'animo ch'è pien di debolezza;
e chi t'ingiuria e dice villania,
quando che tu sopporti, e' vi si avvezza:
rendigli il cambio a ognun, sia chi si sia,
mettigli al collo una grossa cavezza,
non lasciar mai la vendetta a chi resta,
e a chi fosse, dàgli in su la testa.*

*Io venni qui con una spada in mano
per istar teco e messimi l'elmetto,
io son del Satanasso capitano,
attengo volentier quel ch'io prometto:
quand'io veggo per terra il sangue umano,
mi genera a vederlo un gran diletto,
e tengo sempre il mio caval sellato
per esser presto presto in ogni lato.*

*O quante brighe, o quante occisioni
son per me fatte in città e in castella:
ho buon affar nelle religioni,
me ne vo pe' conventi in ogni cella,
metto l'un l'altro in gran divisioni,
facendo mormorar di chi favella,
poi mi metto in cammino e in poche ore
mi trovo in corte di qualche signore.¹*

L'ultima battaglia è tra il Senso o la Sensualità e la Ragione.
L'anima pregando si sente sopraffatta dal corpo:

*Io ti vorrei, Signor, sempre servire,
ma questo corpo m'è sempre molesto;
che s'io voglio vegliar, e' vuol dormire,
ogni po' di disagio lo fa mesto,
e comincia di fatto a impallidire:
la Sensualità che vede questo*

1. *Ibid.*, stanze LV-LVII e LIX-LX.

*mi dice: — Tu vorrai volar senz'ale,
e dare un buon guadagno allo spedale.¹*

E la Sensualità, così invocata, le dice beffando:

*Tu vorresti ire al ciel così vestita:
io ti vo' dire il ver senza rispetto:
a me pare che tu ti sia smarrita,
faresti meglio a picchiarti un po' il petto:
non vorresti patir caldo, né gielo,
e calzata e vestita andare in cielo.²*

Ma ecco la Ragione dire all'anima:

*Deh dimmi, anima mia, che hai tu avuto,
io m'era appunto appunto addormentata.*

E saputo il fatto, dice della sua nemica:

*Ella è una bestiaccia sì insolente,
bisogna non lasciar punto la briglia:
battila spesso senza discrezione,
e non gli mostrar mai compassione.*

— Ma che dovevo fare? — dice l'anima:

*Dovevi tutta aprirti nelle braccia,
a pigliare una mazza tanto grossa,
che rompesti la carne e tutte l'ossa.*

La Sensualità non se ne spaventa, e dopo uno scambio di villanie aggiunge:

*Questa Ragione è sol l'ipocrisia,
e non sa appena dir l'ave Maria.
E m'incresce di te che hai questo sprone,
bisognerà che tu te lo cavassi.
Deh fa a mio modo, piglia un buon mattone,
dàgli nel capo che tu lo fracassi.
La sta 'l dì e la notte inginocchione
col collo torto e dice pissi passi:
— Piglia qualche piacer, deh fa' a mio modo,
che a dargli un po' di spasso gli è dovuto.³*

1. *Ibid.*, stanza LXIII. 2. *Ibid.*, stanza LXIV, vv. 3-8. Seguono le stanze LXV, vv. 1-2, LXVI, vv. 5-8, LXVII, vv. 6-8, e LXX, vv. 7-8. 3. *Ibid.*, stanza LXXI, vv. 1-6 e ripresa. Seguono le stanze LXXII, vv. 2 e 6-8, LXXV, vv. 7-8, e LXXVI.

La Ragione è vinta e l'anima cede. Ella desidera una ghirlanda con un nodo,

come di quelle ch'io ho già veduto.

E il demonio aggiunge:

*Fatti un bel tocco di velluto rosso
e una zimarra per tenere in dosso.*

Così la Ragione è impotente senza la Grazia. Comparisce Dio stesso:

*Vòltati a me, non mi far resistenza,
ch'io t'ho aspettato e aspetto a penitenza.*

L'anima pentita del mal pensiero risponde:

*Non merito da te essere udita
pe' miei gravi pensieri, iniqui e stolti:
io ho la tua bontà tanto schernita,
ch'io non son degna che tu mi ti volti,
e senza te io son come smarrita,
nessun non trovo che il mio cor conforti:
se tu, Signor, che hai per me il sangue sparso,
non mi soccorri, ogni rimedio è scarso.*

Allora Dio le manda in soccorso le virtù cardinali, Prudenza, Temperanza, Fortezza, Giustizia, Misericordia, Povertà, Pazienza, Umiltà. Ciascuna parla di sé, citando talora questo o quel passo della Bibbia. Ecco alcuni brani:

PRUDENZA — *Io ti conforto che tu sia prudente
in tutte l'opre tue come il serpente.¹*

TEMPERANZA — *Terrai la via del mezzo in ogni cosa,
e sarà la tua mente graziosa.*

FORTEZZA — *Tullio dice di me questa parola,
che ognun venga a imparare alla mia scuola.*

*Che la Fortezza ancor rapisce il cielo,
lo dice san Matteo nell'Evangelo.*

1. *Ibid.*, stanza LXXXVIII, ripresa. Seguono le stanze XCIII, vv. 7-8, XCVI, ripresa, e XCVIII, vv. 7-8; CV, vv. 7-8 e ripresa; CVI, vv. 7-8; CVII, vv. 1-2 e CVIII, vv. 5-8.

GIUSTIZIA — *Dice David con la sua voce amena:
Di Giustizia è la destra di Dio piena.*

MISERICORDIA — *Mercé, mercé, o Giustizia divina,
abbi pietà dell'alma pellegrina,
perdona volentieri a chiunche erra,
ché son rinchiusi in un vaso di terra.*

*E questo vaso è sì pericoloso,
nel quale sta rinchiusa questa gioia.*

*Mentre che l'alma resta in questa vita,
di lacci trova presi tutti i passi:
però bisogna a lei il divin aiuto,
ché senza quello ogni cosa è perduto.*

POVERTÀ — *Io son la Povertà, o città mia,
che non so chi mi voglia in compagnia.*

*E son quella virtù che da' potenti
son rifiutata e mandata al profondo:
non è nessun che di me si contenti,
eziandio que' che han lasciato il mondo.
Ognun va dreto a' ricchi e bei presenti,
ma io di mendicar non mi vergogno,
perché gli è di me scritto nel Vangelo:
Quel che mi segue arà il regno del cielo.¹*

PAZIENZA — *O popul mio, io son la Paziensia;
che più non ho chi mi dia audienza.*

*O degna Povertà, virtù perfetta,
che tanto fusti accetta al Verbo eterno,
felice è quella che ti sta soggetta,
nel ciel sarà felice in sempiterno;
che non si può godere in questa vita,
e il Paradiso avere alla partita.*

POVERTÀ — *... M'affliggo e doglio
che la perfezion quasi è mancata,
non è più il tempo de' padri passati,
ch'erano pover, vili e disprezzati.*

PAZIENZA — *Chi pensa andare al ciel per altra via,
che per patir, si troverà ingannato.
Gesù diletto figliuol di Maria
n'ha dato esempio e a tutti ha insegnato.*

1. *Ibid.*, stanza CIX, ripresa, e CX. Seguono le stanze CXII, ripresa, e CXIII, vv. 1-2 e 5-8; CXV, vv. 5-8, CXVI, vv. 1-4 e CXVIII, ripresa.

*Per dimostrarci che s'avea a patire,
elesse su la croce di morire.*

UMILTÀ — *L'Umiltade son io, fratei diletti,
oggi non c'è nessun che mi raccetti.
Vestitevi di Cristo, o genti stolte,
non vi avvedete voi che il tempo vola?*

*Non entra in paradiso alcun difetto,
non v'entra quel ch'a Dio non è soggetto.*

*Andiam cercando, care mie sorelle,
per tutto il mondo un po' nostra ventura:
se nel gregge di Cristo una di quelle
ci ricevessi con la mente pura,
perché noi siam vestite poverelle,
non vorrei gli facessimo paura;
ch'oggi di le virtù non son richieste,
ma fassi onore a chi ha le belle veste.¹*

L'anima contrita e fortificata alza un canto a Dio:

*A te mi do, Signor clemente e pio,
e voglio a te servir tutt'i miei anni,
altro che te non bramo e non desio.
Io ho fuggito il mondo pien d'affanni,
dove si trova sol doglia e mestizia,
ben è infelice chi veste suo' panni.*

*Ei mostra nel principio la letizia,
e di dover donar pace e riposo:
di poi non dà se non pianto e tristizia.*

*O mondo cieco, falso e tenebroso,
che hai tanti amatori in questa vita,
e non mostri il velen che hai drento ascoso,
per dolenti poi farli alla partita.*

Colpita da grave infermità, dice:

*O m'è venuto tanto male addosso,
che più star ritta niente non posso.
Che vuol dir questo? ei mi manca la vita.
Gesù Gesù, dolce Signore, aita.*

Intorno alla morente fanno l'ultima battaglia l'angiolo e il demonio. Gli argomenti dell'angiolo si possono ridurre in questi tre versi:

1. *Ibid.*, stanza CXIX, ripresa, CXX, vv. 1-2, CXXI, vv. 7-8, e CXXII. Seguono le terzine del canto a Dio (vv. 10-22) e le due riprese della stanza CXXVI.

*Umana cosa è cascare in errore,
e angelica cosa è il rilevarsi,
sol diabolica cosa è star nel vizio.¹*

Dio accoglie l'anima e pronunzia il suo giudizio:

*E questa è la mia ultima sentenza,
che la venghi a fruir la mia presenza.*

E l'angiolo dice:

*Partite tutti: la sentenza è data:
sonate per dolcezza una calata.*

E il coro accompagna l'anima al cielo con questo canto:

*O felice alma, che dal corpo sciolta
e per amor congiunta col tuo Dio,
la vita t'è donata e non t'è tolta,
sei fatta ricca di un prezzo sì pio,
e con veste sì bella e nuziale
al convito starai celestiale.*

Così finisce questa rappresentazione, detta «commedia», perché si conchiude con la salvezza e non con la perdizione dell'anima. È detta anche «misterio», per la sua natura allegorica. È uno degli antichissimi misteri liturgici, ritoccato, ripulito, rammodernato e fatto laico a' tempi di Lorenzo de' Medici e forse più in là, a giudicare dalla forma franca e spigliata, da certi tentativi di formazione artistica, come nelle figure del demonio, dell'Odio, della Sensualità, della Povertà, e da un certo non so che beffardo e grottesco, che svela poca serietà e unzione nello scrittore e negli spettatori. Ma se la trama è moderna, la stoffa è antica, e ricorda il duello del Senso e della Ragione, così comune negli scritti volgari che apparvero prima, e la battaglia de' vizii e delle virtù del Giamboni, e le tre allegorie cristiane.² Anzi questa *Commedia dell'anima* non è se non le tre allegorie messe in rappresentazione. Là trovi tre gradi di santificazione, Umano, Spoglia e Rinnova. E anche qui l'anima è prima combattuta dal senso e cade ne' suoi lacci, perché «umana cosa è cascare in errore», poi fa la sua pe-

1. *Ibid.*, stanza CXL, vv. 1-2 e 8. Seguono le stanze CXLII, vv. 7-8 e ripresa, e CXLVI, vv. 1-3, 6-8. 2. *Ma se la trama . . . cristiane*: per l'*Introduzione alle virtù* del Giamboni e per le allegorie cristiane, cfr. pp. 80 e 86 sgg.

nitenza, si spoglia e si monda della scoria del peccato, e così a Dio si rimarita, come dice Dante,¹ o, come dice il nostro autore, sta «al convito celestiale con veste bella e nuziale». Questi tre gradi aveano la loro formazione liturgica nell'inferno, purgatorio e paradiso, che erano appunto il senso, l'Umano puro, abbandonato a sé stesso, lo Spoglia o la penitenza, che purga o monda l'anima, e il Rinnovamento o la luce mentale, la beatitudine. Questo era il concetto delle rappresentazioni che aveano a materia l'altro mondo, come quella di cui fa menzione Giovanni Villani, che ebbe luogo a Firenze.² L'altro mondo era la storia, o come si diceva la «commedia dell'anima», la quale non potea giungere a redimersi dall'umanità, dal corpo, dalla carne, dall'inferno, se non con la penitenza, purificandosi e purgandosi, e così contrita e confessa diveniva leggiera, saliva al cielo. Questa *Commedia spirituale dell'anima*, di cui ho voluto dare un sunto possibilmente esatto, è il codice di quel secolo, il contenuto astratto e generale, particolarezzato nelle vite, nelle leggende, ne' trattati e nella lirica. «Spiritus intus alit.»³ Lo spirito che alita per entro a quelle prose e a quelle poesie è la «commedia dell'anima».

Ma in tante prose e in tante poesie non ci è ancora un vero lavoro d'individuazione e di formazione. Il contenuto rimane nella sua astratta semplicità, innominato e impersonale, l'anima. Essendo il suo fondamento la contemplazione e non l'azione, o un'azione negativa, la resistenza agl'istinti e agli affetti naturali, non penetra nella vita, non ne assume tutte le forme, non diventa la società. Certo, quell'azione negativa è molto poetica, è il sublime religioso, e tocca il cuore, quando è rappresentata con semplicità e unzione. Ma in questo contrasto tra il sentimento religioso e la natura, ciò che move più è il grido della natura, come ne' lamenti della madre di santo Alessio o di santa Eugenia,⁴ o

1. Cfr. *Purg.*, xxiii, 81: «del buon dolor ch'a Dio ne rimarita». I luoghi ricordati della *Commedia dell'anima* sono gli stessi integralmente citati poco indietro. 2. *come quella* . . . Firenze: Cronica, viii, 70 cit. 3. Cfr. Virgilio, *Aen.*, vi, 726-7: «spiritus intus alit totamque infusa per artus / mens agitat molem et magno se corpore miscet». L'emistichio virgiliano, filtrato attraverso l'applicazione bruniana, si colora nel De Sanctis di senso e suggestione romantici. 4. *ne' lamenti* . . . Eugenia: le vite di sant'Alessio e di sant'Eugenia sono entrambe comprese nell'edizione del Cavalca curata da Basilio Puoti (4 voll., Napoli 1838, II, pp. 133 e 162 sgg.), nonostante che il Manni le avesse già espunte dalla sua edizione (Firenze 1731-35). Il Del Lungo aveva ancora ribadito la falsità dell'attribuzione in *Leggende*

nel dolore d'Isacco nel *Sacrificio di Abraam*, che all'annunzio della sua morte chiama la madre:

*O santa Sara, madre di pietade,
se fussi in questo loco, io non morrei.*

*Tutta è l'anima mia trista e dolente
per tal precetto, e sono in agonia:
tu mi dicesti già che tanta gente
nascere doveva della carne mia.
Il gaudio volge in dolor sì cocente,
che di star ritto non ho più balia.
S'egli è possibil far contento Dio,
fa ch'io non mora, o dolce padre mio.¹*

Quantunque questo non sia che uno de' lati più angusti e solitarii della vita umana, così ricca e varia ne' suoi aspetti, pure offre contrasti e gradazioni, che lo rendono capacissimo di un grande sviluppo artistico. Ma in quel suo albore la letteratura ha lo stesso carattere che mostra nella decadenza, la naturalità o materialità del contenuto. Tante vite e storie e leggende e visioni stuzzicavano la curiosità con la varietà e novità degli accidenti, e si attendeva più allo spettacoloso, a colpire l'immaginazione con apparizioni nuove e maravigliose, che a lavorarle e svilupparle. Mancava la virtù di mettersi gli oggetti a distanza e trasformarli: la realtà anche nuda era per sé stessa maravigliosa e bastava ad ottenere l'effetto, operando in modo semplice e immediato sullo scrittore e su' lettori.

Oltreché, siccome il contenuto riposava su di una dottrina liturgica, stabilita e inalterabile, poco era accomodato ad una rappresentazione libera e artistica, anche quando usciva dalla chiesa e dal convento ed era maneggiato da' laici, come fu anche de' misteri. Impadronirsi di quel contenuto, cacciarlo dalla sua generalità, dargli corpo e persona, sarebbe sembrata una profanazione. Lo spirito mirava a rendere accessibile quella dottrina per via di

del secolo XIV, Firenze 1863, ma il De Sanctis continuava a prestar fede nell'opinione del suo maestro. 1. *Rappresentazione di Abramo e Isac*, stanze XXVIII, vv. 1-2 e XXIX, citate qui, con rapido trapasso, per concordanza tematica e di forme con la letteratura ascetica trecentesca. Anticipandone di quasi un secolo la composizione (*l'Abramo e Isac* è del 1449), il De Sanctis faceva suo il noto giudizio del Giordani su Feo Belcari: « Un arancio in gennaio, un frutto del trecento nel quattrocento »; in *Opere*, ed. Gussalli, Milano, 1854-59, XIII, p. 349.

esempi, di sentenze e di allegorie, come si vedea nella Bibbia. Il reale, il concreto non avea valore se non come figura della dottrina. Ecco ad esempio in che modo è nella *Commedia dell'anima* figurato il paradiso:

*In su quel monte dove sta il Signore,
v'è una fontana traboccante e bella,
che sempre getta un mirabil liquore.
D'oro e d'argento v'è la sua cannella,
le sponde di smeraldi e d'oro fine,
e tutta la Città circonda quella.
Salite al monte, o alme peregrine,
salite al monte, e lassù troverete
soprabbondanti le grazie divine.¹*

Le ultime parole spiegano la figura. Quella è la fontana della divina Grazia. Con questa tendenza lo scrittore sta contento alla semplice personificazione e gli pare di aver fatto assai a dare una immagine che renda chiaro e sensibile il suo concetto. Oltre a ciò, l'uomo colto, schivo delle forme semplici e volgari dell'umile credente, mira a trasformare quella dottrina in un contenuto scientifico, e la traduce nelle forme scolastiche, e di questa fede ragionata e sillogizzata fa la filosofia, figliuola di Dio. Lo studio del secolo è di allegorizzare e dimostrare, anziché di rappresentare; è di chiarire quel contenuto, lumeggiarlo, volgarizzarlo, ragionarlo, anziché coglierlo in azione e nell'atto della vita. Perciò l'opera letteraria tiene dell'allegoria e del trattato, e ciò che è mera rappresentazione rimane nell'infanzia. Mai non ti senti ben fermo in terra, in mezzo a uomini vivi, con tali caratteri, passioni e costumi, anzi lo scrittore ti par quasi estraneo alla società e alle sue lotte, e dimora nell'astratta e monotona generalità della sua contemplazione. E quando pur scende a rappresentare la vita, ti senti d'un tratto balzato nel regno de' misteri, delle leggende e delle visioni, nell'altro mondo.

La visione è in effetti la forma naturale di questo contenuto, quando si vuol rappresentarlo. La vita e la realtà è il senso, la carne, il peccato, e lo scrittore o guarda e passa, o se pur vi si trattiene, è per maledirla, rappresentandola non quale appare in terra, ma quale è nell'altro mondo. La rappresentazione è dunque la visione della realtà, come sarà dopo la morte, e là si spazia e

1. *Commedia spirituale*, terzine finali, che seguono la stanza CXLII, citata a p. 100.

si diletta l'immaginazione. E se il mistero è commedia, ed ha per conclusione la santificazione e la beatitudine, la visione è spesso pittura delle pene infernali, lasciate alla libera immaginazione de' predicatori, de' vescovi, de' frati, de' santi Padri, che col terrore operavano sulle rozze immaginazioni.¹ Laghi di zolfo,² valli di fuoco o di ghiaccio,³ botti d'acqua bollente, rettili, vermi, dragoni da' denti di fuoco,⁴ demonii armati di lance, di fruste,⁵ di martelli infocati, cadaveri putridi e inverminiti, scheletri tremanti sotto una pioggia di ghiaccio, dannati inchiodati al suolo con tanti chiodi che «non pare la carne», o sospesi per le unghie in mezzo al zolfo, o menati e rapiti da velocissime ruote di fuoco simili a «cerchi rosseggianti», o infissi a spiedi giganteschi che i demonii irrugiadano di metalli fusi:⁶ ecco la realtà delle visioni, rappresentata co' più vivi colori. I tre monaci che si mettono in viaggio per iscoprire il paradiso terrestre, dopo quaranta giorni di cammino attraversano l'inferno:

E veggono un lago grandissimo pieno di serpenti che tutti pareano che gittassero fuoco, e odono voci uscire di quel lago e stridere, come di mirabili popoli che piagnessero e urlassero. E pervenuti che sono fra due monti altissimi, appare loro un uomo di statura in lunghezza bene di cento cubiti incatenato con quattro catene, e due delle quali eran confitte nell'un monte e l'altre due nell'altro; e tutto intorno a lui era fuoco, e gridava sì fortemente che si udiva bene quaranta miglia da lungi. E vengono in un luogo molto profondo e orribile e scoglioso e aspro, nel quale vedono una femmina nuda, laidissima e scapigliata in volto e compresa tutta da un dragone

1. Per questa pagina e le successive sulle visioni di santi e sulla letteratura religiosa del secolo XIV il De Sanctis ebbe particolarmente sott'occhio il quadro tracciato dal Labitte nello studio citato. La descrizione che segue, intessuta di luoghi e di immagini tratti dai testi riportati dal Labitte, riproduce quasi integralmente la prima lezione del corso torinese su Dante, in *Lezioni e saggi* cit., pp. 73 sgg. 2. *Laghi di zolfo*: cfr. Cavalca, *Vita di san Macario Romano*; in Labitte, op. cit., p. 715. 3. *valli di fuoco o di ghiaccio*: l'immagine è tratta dalle *Visioni di Dritelmo*, che figurano nell'*Historia ecclesiastica gentis Anglorum* di Beda (lib. v, 13); in Labitte, op. cit., pp. 717-8. *Ibid.*, pp. 722-3, l'immagine che segue, tratta dalla leggenda di Carlo il Grosso. 4. *dragoni da' denti di fuoco*: dal *Purgatorio di san Patrizio*, visione di frate Alberico (la famosa leggenda irlandese composta nel secolo XI dal benedettino Enrico di Saltrey, diffusa e rimanipolata in vari volgari durante i secoli successivi); in Labitte, p. 729. *Ibid.*, pp. 719-21, l'accenno ai demoni armati di lance: dalla visione del monaco Wettin (secolo IX). 5. *di fruste*: cfr. Cavalca, *Vita di santa Margherita*. Subito dopo allude alla leggenda di san Brandano e alla visione di Bernoldo; in Labitte, pp. 725-7. 6. *dannati . . . fusi*: cfr. *Purgatorio di san Patrizio*, loc. cit.

grandissimo, e quando ella volea aprire la bocca per parlare o per gridare, quel dragone le metteva il capo in bocca, e mordeale crudelmente la lingua; e i capelli di quella femmina erano grandi infino a terra.¹

Nella *Vita di Santa Margherita* si trova questa pittura del dragone:

Vide uscire un dragone crudelissimo e orribile con isvariati colori, e la barba e i capelli pareano d'oro, e i denti suoi parevano di ferro, e gli occhi acuti e lucenti come fuoco acceso, e colla bocca aperta menava la lingua, e pareva che per le nari e per la bocca gittasse fuoco, e puzzo gittava di zolfo.

Tra le visioni è celebre il *Purgatorio di San Patrizio* di frate Alberico, e quella d'Ildebrando,² poi Gregorio VII, che predicando innanzi a papa Niccolò II, narra di un conte ricco, e insieme onesto, «ciò che è proprio un miracolo in questa gente»,³ egli dice. Questo conte, morto dieci anni innanzi, fu visto da un santo uomo ratto in ispirito starsi al sommo d'una scala lunghissima, che ergevasi illesa tra le fiamme e si perdeva giù nell'inferno. Su ciascuno scalino stava uno degli antenati del conte, con quest'ordine, che quando alcuno moriva di quella famiglia, doveva occupare il primo gradino, e colui che vi giaceva e tutti gli altri scendevano di un grado verso l'abisso, dove tutti l'uno appresso l'altro si sarebbero riuniti. E chiedendo il santo uomo come fosse dannato il conte, che avea lasciata in terra buona fama di sé, si udì una voce rispondere: — Uno degli antenati, di cui il conte è l'erede in decimo grado, tolse al beato Stefano un territorio nella chiesa di Metz; e per questo delitto tutti costoro sono involti nella stessa dannazione. — Questa pena, che colpisce un'intera generazione, è molto poetica, mostrando l'inferno nel sublime d'un lontano indeterminato, messo costantemente innanzi all'immaginazione de' condannati, che a grado a grado vi si avvicinano insino a che non vi caggiano entro: come quel tiranno che voleva che le sue vittime sentissero di morire, il terribile prete vuole che ei sentano l'inferno.

1. Cavalca, *Vita di san Macario Romano*. Una leggenda dei *Tre monaci che vanno al Paradiso terrestre* era stata pubblicata da C. Bosio (Venezia 1846): il motivo del paradiso deliziano è anche nel *Trésor* del Latini, III, 2. Il brano che segue è tratto dalla *Vita di santa Margherita*, già ricordata, del Cavalca. 2. *quella d'Ildebrando*: la leggenda è riferita dal Labitte, op. cit., p. 727, e dal Villemain nella prima lezione del *Tableau de la littérature au Moyen âge*, Paris 1828, pp. 27-8. Cfr. anche il secondo capitolo, p. 36. 3. Nel Villemain: «Un certain comte, riche et puissant et, ce qui semble un prodige dans cette classe d'hommes, d'une bonne conscience et d'une vie innocente . . .».

Da queste visioni e misteri e prose e poesie si sviluppa questo concetto: che attaccarsi a questa vita come cosa sostanziale, è il peccato; che la virtù è negazione della vita terrena, e contemplazione dell'altra; che la vita non è la realtà, ma ombra e apparenza di quella; che la vera realtà non è quello che è, ma quello che dee essere, ed è perciò la scienza, o la verità, come concetto, e come contenuto, è l'altro mondo, l'inferno, il purgatorio e il paradiso, il mondo conforme alla verità e alla giustizia.

Appunto perché l'individuo è *pulvis et umbra*, e la realtà è pura scienza ed un di là della vita, questo mondo resiste ad ogni sforzo d'individuazione e di formazione. Lo stesso amore, così possente, non ci può gittare un po' di calore e non ci vive se non come figura e immagine dell'amore divino. La donna, come donna, è peccato; essa diviene una specie di *medium* che lega l'uomo a Dio.

Il maggior grado di realtà, a cui questo mondo sia pervenuto, è nella lirica di Dante. La donna di quel secolo acquista il suo nome e la sua forma, è Beatrice, la fanciulla uscita pura dalle mani di Dio, come l'anima nella commedia spirituale,¹ breve apparizione, tornata così presto in cielo tra' canti degli angeli. La sua vita terrena è quasi non altro che nascere e morire. La sua vera vita comincia dopo la morte, nell'altro mondo. Ivi è luce mentale o intellettuale, verità e scienza, filosofia. Ma non è filosofia incarnata, mondo vivente, dove l'idea di Dio o del vero sia perfettamente realizzata; è pura scienza, incapace di rappresentazione, nella sua forma scolastica di trattato e di esposizione. È scienza non ancora realizzata, non ancora corpo; è idea, non è visione; è didattica, non è commedia o rappresentazione. Hai misteri e visioni; manca il Mistero e la Visione, cioè un mondo vivente nel suo insieme e ne' suoi aspetti, dove sia realizzato quel concetto teologico e filosofico dell'umanità, comune al secolo e rimasto ancora nella sua astrazione dottrinale.

Il secolo decimoterzo si chiudeva, lasciando una lingua già formata, molta varietà di forme metriche, una poetica, una rettorica, una filosofia, ed un concetto della vita ancora didattico e allegorico, con rozzi tentativi di formazione e individuazione. Il suo primo individuo poetico è Beatrice, il presentimento e l'accento lirico di un mondo ancora involto nel grembo della scienza, ancora fuori della vita.

1. come . . . *spirituale*: cfr. stanza III, cit. a p. 92.

VI IL TRECENTO

Quello che il secolo precedente concepì e preparò, fu realizzato in questo secolo detto aureo. I posterì compresero sotto questo nome tutto un periodo letterario, dove si trovano mescolati dugentisti e quattrocentisti. E in verità le notizie cronologiche sono sì scarse e incerte, che non è facile assegnare di ciascuno scrittore l'età, seguire strettamente l'ordine del tempo. Al nostro scopo è più utile seguire il cammino del pensiero e della forma nel suo sviluppo, senza violare le grandi divisioni cronologiche, ma senza cercare una precisione di date, che ci farebbe sciupare il tempo in conietture e supposizioni di poco interesse.

Questo secolo s'apre con un grande atto, il Giubileo, pontefice Bonifazio VIII. Tutta la cristianità concorse a Roma, d'ogni età, d'ogni sesso, di ogni ordine e condizione, per ottenere il perdono de' peccati e guadagnarsi la salute eterna. Tutti animava lo stesso concetto espresso così variamente in tante prose e poesie: la maledizione del mondo e della carne, la vanità de' beni e delle cure terrestri e la vita cercata al di là della vita. Il nuovo secolo cominciava, consacrando in modo tanto solenne il pensiero comune nella varietà della cultura. I preti e i frati soprastavano nella riverenza pubblica, non solo pel carattere religioso, ma per la dottrina, tenuta loro privilegio, tanto che il Villani loda di scienza Dante, aggiungendo: «benché laico»,¹ e i dotti uomini, benché laici, erano detti chierici. Tutta la società italiana, raccolta colà dallo stesso fine, rendeva una viva immagine di quel pensiero comune e di quella varia cultura. Vedevo i contemplanti, i romiti, i solitarii del deserto e della cella col corpo macero da' digiuni, da' cilizii e dalle vigilie, ritratti viventi de' misteri e delle leggende. C'erano gli umili di spirito, animati da schietto sentimento religioso e che tenevano la scienza come cosa profana, e ci erano i dotti, i predicatori e i confessori, il cui testo era la Bibbia e i santi Padri. Vedevo gli scolastici e gli eruditi, teologi e filosofi, che univano in una comune ammirazione i classici e i santi Padri,

1. Giovanni Villani, *Cronica*, IX, 136: «Questi fu grande letterato quasi in ogni scienza, tutto fosse laico».

disputatori sottili di tutte le cose e anche delle cose di fede, parlanti un latino d'uso e di scuola, vibrato, rapido, vivace, dove sentivi il volgare destinato a succedergli, amici della filosofia con quello stesso ardore di fede che gli altri si professavano servi del Signore, ma di una filosofia non ripugnante alla fede, anzi sostegno, illustrazione e ragione di quella, confortata da sillogismi e da sentenze e da citazioni, dove trovi spesso Tullio accanto a san Paolo. Alteri della loro scienza e del loro latino, spregiatori del volgare, da costoro uscivano que' trattati, que' commenti, quelle «somme», quelle storie, che empivano di meraviglia il mondo. Accanto a questi veggenti della fede e della filosofia, a questa vita dello spirito, trovi la vita attiva e temporale, affratellati dallo stesso pensiero i signori e i tirannetti feudali e i priori e gli anziani delle repubbliche, il cavaliere de' romanzi e il mercatante delle cronache. Là, appiè del Coliseo, un ardito negoziante, Giovanni Villani, pensò che la sua Fiorenza, figliuola di Roma, era non meno degna di avere una storia, e la scrisse.¹ Fra tanto splendore e potenza del chiericato, lo spregiato laico cominciava a levare la testa e pensava all'antica Roma e a Firenze, figliuola di Roma. Là molte amicizie si strinsero, molte paci si fecero, come avviene in certi grandi momenti della storia umana; sparirono guelfi e ghibellini, ottimati e popolari, baroni e vassalli, stretti tutti ad una sola bandiera: uno Dio, uno papa, uno imperatore. Là il papato ebbe l'ultimo suo gran giorno, l'ultimo sogno di monarchia universale, rotto per sempre dallo schiaffo di Anagni.

Il giubileo ci dà una immagine di quello che dovea essere la letteratura nel secolo decimoquarto. Ebbe dal secolo antecedente la sua materia, i suoi strumenti e il suo concetto, del quale il giubileo fu una così splendida manifestazione. Ma quel concetto, rimaso nella sua astrazione intellettuale e allegorica, con così scarsi inizi di rappresentazione ne' misteri e nelle visioni, ancora senza

1. *Là . . . scrisse*: cfr. *Cronica*, VIII, 36. Per il riferimento al Villani e per l'impostazione di tutta la pagina sul giubileo del 1300 si vedano Quinet (op. cit., I, p. 100: «N'oubliez pas cette invasion de pèlerins, ce jubilé de l'an 1300 qui amena plus de deux millions d'étrangers autour des monuments de la Rome chrétienne. Villani raconte, qu'à la vue de cette foule innombrable agenouillée sur les ruines, la pensée lui vint d'écrire l'histoire . . .») e CESARE BALBO, *Vita di Dante*, Firenze 1853, pp. 138-9. Si ricordi che la *Vita* del Balbo, dopo la prima edizione torinese, era stata stampata a Napoli (1840), con le annotazioni di Emmanuele Rocco.

nome altro che di Beatrice, breve apparizione, svaporata subito nelle astrattezze della scienza, ebbe nel Trecento la sua vita, e venne a perfetta individuazione e formazione: questo fu il carattere e la gloria di quel secolo.

L'uomo, che doveva dare il suo nome al secolo, avea già trentatré anni,¹ avea creato Beatrice e volgea nella mente non so che più ardito, che dovesse abbracciare tutta l'umanità. Tenzonava nel suo capo il filosofo e il poeta: ci era il *Convito* e ci era la *Commedia*. Ma, per apprezzare più degnamente quella vasta sintesi che ne uscì, è bene preceda l'analisi, studiando la fisionomia del secolo negl'ingegni più modesti che non conobbero, di tutto quel mondo, se non questa o quella parte.

E c'incontriamo dapprima nella letteratura claustrale, ascetica, mistica, religiosa, continuazione in prosa di fra Jacopone, ma in una prosa piena di poesia. Domenico Cavalca, l'autore de' *Fioretti*, Guido da Pisa, Bartolomeo da San Concordio, Jacopo Passavanti, Giovanni dalle Celle non sono scrittori astratti e impersonali, come quelli del secolo innanzi, ma, anche volgarizzando, senti che quegli uomini prendono viva partecipazione a quello che scrivono, e vivono là dentro, e ci lasciano l'impronta del loro carattere e della loro fisionomia intellettuale e morale. Usciamo dalle astrattezze de' trattati e delle raccolte sotto nome di «fiori», «giardini» e «tesori», ed entriamo nella realtà della vita, nel vero giardino dell'arte. Perché questi uomini non ragionano, non disputano, e di rado citano: la loro dottrina va poco al di là della Bibbia e de' santi Padri: ma narrano quel medesimo che si rappresentava ne' misteri, vite, leggende e visioni, e sono narrazioni più vive e schiette, che non i misteri del Quattrocento, raffazzonamenti degli antichi, con più liscio, ma dove desideri la purità e semplicità delle prime ispirazioni.

Gli scrittori son tutti frati, ed hanno le qualità degli uomini solitarii, il candore, l'evidenza, e l'affetto. Hanno l'ingenuità di un fanciullo che sta con gli occhi aperti a sentire, e più i fatti sono straordinarii e maravigliosi, più tende l'orecchio e tutto si beve: qualità spiccatissima ne' *Fioretti di san Francesco*, il più amabile e caro di questi libri fanciulleschi. L'immaginazione concitata

1. *trentatré anni*: «Trentacinque» precisa il Croce nelle note citt. «se si accetta la data di nascita del 1265».

dalla solitudine presenta gli oggetti così vivi e proprii, che vengono fuori di un getto, non solo figurati, ma animati e coloriti, caldi ancora dell'impressione fatta sullo scrittore. Nel quale l'affetto è tanto più vivace e impetuoso e lirico, quanto la sua vita è più astinente e compressa: quasi vendetta della natura, che grida più alto, dove ha più contrasto. Non ci è in queste prose alcuna intenzione artistica, nessun vestigio di studio, o di sforzo, o di esitazione, o di scelta; manca soprattutto il nesso, la distribuzione, la gradazione. Ma si conseguono tutti gli effetti dell'arte che nascono da movimenti sinceri e gagliardi dell'immaginazione e dell'affetto, e n'escon pagine animate, e potenti assai più sul tuo spirito che non tanti romanzi moderni. Cito fra l'altro la storia di Abraam romito, che prende veste e costume di cavaliere mondano, e mangia pane e beve vino ed usa nelle taverne per convertire la sua nipote Maria.¹ Il suo incontro con Maria nella taverna, gli allettamenti lascivi di costei, la sua sorpresa e vergogna quando nel bel cavaliere scopre il suo zio, e i rimproveri affettuosi di lui e le grida strazianti e disperate della bella pentita sono una vera scena drammatica, alla quale non trovi niente comparabile nel teatro italiano. In queste *Vite* del Cavalca, che sono traduzioni, ma per la freschezza e spontaneità del dettato e per la commossa partecipazione del frate sono cosa originale, il concetto del secolo, uscito dalle astrattezze teologiche e scolastiche, prende carne, acquista una esistenza morale e materiale. Il santo è esso medesimo il concetto divenuto persona, e la sua rappresentazione ti offre il nuovo mondo morale aperto al cristiano, fatto attivo e divenuto storia, la storia del santo. Cardine di questo mondo morale è la realtà della vita nell'altro mondo e la guerra a tutti gl'istinti e affetti terreni, l'astinenza e la pazienza, il «sustine et abstinence»; e però le sue virtù non esprimono altro che la vittoria dell'uomo sopra sé stesso, sulla sua natura: indi l'umiltà, il perdono delle offese, la povertà, la castità, l'ubbidienza. Se la vittoria fosse preceduta dalla lotta, lo spettacolo sarebbe sublime; ma il più sovente il santo entra in iscena ch'è già santo e nell'esercizio quieto delle sue cristiane virtù, interrotto a volte dalle tentazioni del demonio cacciato via da sconsigli e segni di croce: ciò che è

1. Cavalca, *Vita di Abraam romito* cit.; ed. Puoti, I, pp. 79 sgg. Cfr. *La giovinezza*, cap. XI, riprodotto più oltre in questo volume.

grottesco più che sublime. Il santo è troppo santo perché la sua vita possa offrirti una vera contraddizione e battaglia tra il cielo e la natura; ciò che rende così drammatica la vita di Agostino e di Paolo. Qui hai racconti uniformi, infinite ripetizioni, rarissimi contrasti, e spesso provi noia e stanchezza. La musa di queste cristiane virtù non è la forza, e non è l'azione, ma è un certo languir d'amore, una effusione di teneri e dolci sentimenti, liriche aspirazioni ed estasi e orazioni, un impetuoso prorompere degli affetti naturali tosto sedato e riconciliato, il sacrificio ignorato e oscuro che ha la sua glorificazione anche terrena dopo la morte. Una delle vite più interessanti e popolari è quella di santo Alessio,¹ che abbandona la nobile casa paterna e la sposa il dì delle nozze, e va peregrinando e limosinando, e dopo molti anni tornato in patria, serve non conosciuto in casa del padre, e non si scopre alla madre e alla sposa, e i servi gli danno le guanciate, e lui umile e paziente. Questa vittoria sulla natura non fa effetto, perché in Alessio non ci è l'«homo sum»,² non ci è lotta, non la coscienza del sacrificio, parendo a lui naturale e facile esercizio di virtù quello che a noi uomini pare cosa meravigliosa e quasi incredibile. L'innaturale è in lui natura: perfezione ascetica, ma non artistica. L'interesse comincia, quando la natura fa sentire il suo grido, e col suo contrasto sublima il santo; quando, saputo il fatto, il pontefice con infinita moltitudine traendo a venerare il servo spregiato, si odono tra la folla queste grida: «Prestatemi la via, datemi loco, fate che io vegga il figliuol mio, quello che ha succiato le mammelle mie». E ragionando col cuore di madre, la donna accusa il figlio e lo chiama «senza cuore», e poi nel suo dolore lo glorifica e ricorda che i servi gli davano le guanciate. Scene simili non sono scarse in queste *Vite*: ricorderò la madre di Eugenia e Maria Maddalena, eloquentissima nelle sue lacrime.³

Una vera intenzione artistica si scorge nello *Specchio di penitenza* di Jacopo Passavanti, una raccolta di prediche ridotte in forma di trattati morali, accompagnati con leggende e visioni del-

1. *Una delle vite . . . Alessio*: cfr. p. 101, nota 4 e *La giovinezza*, cap. cit.

2. L'espressione, più volte ricorrente nel discorso desantisianico, è tratta dal celebre verso di Terenzio: «Homo sum: humani nil a me alienum puto», *Heautont.*, I, 25. 3. *ricorderò . . . lacrime*: in *Vita di santa Eugenia* (cfr. p. 101, nota 4) e *Vita di Maria Maddalena*; ed. Puoti, rispettivamente II, pp. 162 sgg. e I, 121 sgg.

l'altro mondo. Il frate mira a fare effetto, inducendo a penitenza i fedeli con la viva rappresentazione de' vizi e delle pene. La musa del Cavalca è l'amore, e la sua materia è il paradiso, che tu pregusti in quello spirito di carità e di mansuetudine, che comunica alla prosa tanta soavità e morbidezza di colorito.¹ La musa del Passavanti è il terrore, e la sua materia è il vizio e l'inferno, rappresentato meno nel suo grottesco e nella sua mitologia, che nel suo carattere umano, come il rimorso è il grido della coscienza. Intralciato e monotono nel discorso, il suo stile è rapido, liquido, pittoresco nel racconto. Diresti che provi voluttà a spaventare e tormentare l'anima: cerca immagini, accessori, colori, come istrumenti della tortura, e ti lascia sgomento e assediato da fantasmi. Il periodo spesso ben congegnato, svelto e libero, la cura de' nessi e de' passaggi, la distribuzione degli accessori e de' colori, l'intelligenza delle gradazioni, un sentimento di armonia cupo che accompagna lo spettacolo, fanno del Passavanti l'artista di questo mondo ascetico.

Ma ecco fra tante vite di santi il santo in persona, scrittore e pittore di sé medesimo, Caterina da Siena.² Abbandonata la madre e i fratelli, resasi monaca, macerato il corpo co' cilizii e digiuni, vive una vita di estasi e di visioni, e scrive in astrazione, anzi detta con una lucidità di spirito maravigliosa. Scrive a papi, a principi, a re e regine, come alla madre, a' fratelli, a frati e suore, dall'altezza della sua santità, con lo stesso tono di amorevole superiorità. Nelle più intricate faccende prende il suo partito risolutamente, consigliando e quasi comandando quella condotta che le pare conforme alla dottrina di Cristo. Ho detto «pare», e dovrei dire «è»: perché nessun dubbio o esitazione è nel suo spirito, e le dottrine più astruse e mentali le sono così chiare e sicure come le cose che vede e tocca. Ha la visione dell'astratto, e lo rende come corpo, anzi fa del corpo la luce e la faccia di quello. Indi un linguaggio figurato e metaforico, spesso

1. Nelle lezioni giovanili sulla lingua e lo stile: «Feo Belcari e il Cavalca, oltre la lingua, aggiungono il pregio della soavità e della leggiadria; ed il secondo, specialmente nelle *Vite de' Padri*, aggiunge forza e magnificenza nello stile»; *Teoria e storia* cit., I, p. 69. 2. Per il testo delle lettere di Caterina e per l'apparato storico-critico, il De Sanctis si valse dell'edizione curata dal Tommaseo (4 voll., Firenze 1860) e in particolare del lungo saggio, *Lo spirito, il cuore, la parola di Caterina da Siena*, premesso alla raccolta.

sazievole, talora continuato sino all'assurdo. È un po' il fare biblico; un po' vezzo de' tempi; ma è pure forma naturale della sua mente. Vivendo in ispirito, le cose dello spirito le si affacciano palpabili e visibili come materia, e così come vede Cristo e angeli, vede le idee e i pensieri. È una regione spirituale, divenuta per lungo uso così familiare, che ne ha fatto il suo mondo e il suo corpo. Questa chiarezza d'intuizione, accompagnata con la squisita sensibilità e la perfetta sincerità della fede le fanno trovare forme delicate e peregrine, degne di un artista. Ma le spese ripetizioni, l'esposizione didattica, quell'incalzare di consigli, di esortazioni e di precetti senza tregua o riposo rendono il libro sazievole e monotono.

In queste lettere di Caterina quel mondo morale, rappresentato nelle vite, nelle estasi, nelle visioni de' santi, è sviluppato come dottrina in tutta la sua rigidità ascetica. È il codice d'amore della cristianità. La perfezione è «morire a sé stesso»,¹ secondo la sua frase energica, morire alla volontà, alle inclinazioni, agli affetti umani, sino all'amore de' figli, e tutto riferire a Dio, di tutto fare olocausto a Dio. Il suo amore verso Cristo ha tutte le tenerezze di un amore di donna, che si sfoga a quel modo, lei inconscia. L'ultima frase di ogni sua lettera è: «Annegatevi, bagnatevi nel sangue di Cristo». Ardente è la sua carità pel prossimo: «Amatevi, amatevi», grida la santa, e predica pace, concordia, umiltà, perdono, voce inascoltata. La regina Giovanna rispondea alla santa con riverenza, e continuava la vita immonda.² Lo scisma giungeva al sangue nelle vie di Roma. Più alto e puro era l'ideale della santa, meno era efficace sugli uomini. La sua vita si può compendiare in due parole: amore e morte. Celebre è la sua lettera sul condannato a morte, da lei assistito negli ultimi momenti: «Teneva il capo suo sul petto mio. Io allora sentivo un giubilo e un odore del sangue suo; e non cra senza l'odore del mio, il quale io desidero di spandere per lo dolce sposo Gesù».³ Il sangue di Cristo la esalta, la inebbria di voluttà. Ad

1. Cfr. Tommaseo, saggio cit., p. LXXXVIII: «La perfezione più alta è la vittoria di sé. Questo Caterina denota con le parole *vivere morti* alla propria volontà e al proprio amore». Così, per la citazione che segue, cfr. ivi, p. CXXV. 2. Sui rapporti fra Caterina e Giovanna di Napoli, cfr. ivi, pp. XXIII-XXVII. 3. Lettera sulla morte di Niccolò di Tuldo; ivi, pp. CXXXIV-CXXXV, dove figurano anche le due citazioni seguenti.

una serva di Dio scrive: «Inebriatevi del sangue, saziatevi del sangue, vestitevi del sangue». «Sudare sangue», «trasformarsi nel sangue», «bere l'affetto e l'amore nel sangue», sono immagini di questo lirismo. Della cella «si fa un cielo», e vi gusta «il bene degl'immortali, obumbrandola Dio di un gran fuoco d'amore».¹ Nella estasi o visione o esaltazione di mente, è gittata giù, e le pare come se l'anima sia partita dal corpo. Il corpo pareva quasi venuto meno. Le membra del corpo, dice Caterina, si sentivano dissolvere e disfare come la cera nel fuoco.² E altrove: «Nel corpo a me non pareva essere, ma vedevo il corpo mio come se fosse stato un altro». Questi ardori d'anima, queste illuminazioni di mente, questi martirii d'amore sono espressi con una semplicità ed evidenza, che testimoniano la sua sincerità. L'anima «innamorata e ansietata d'amore, affocata» dal desiderio «crociato» o della croce, «annegata la propria volontà» nell'amore del «dolce e innamorato Verbo»,³ vive nel corpo come fosse fuori di quello. Posto il suo amore al di là della vita, vive morendo, dimorando con la mente al di là della vita. Ma questa morte spirituale non l'appaga: «muoio e non posso morire», dice la santa.⁴ Gli ultimi giorni furono battaglie con le dimonia e colloqui con Cristo, e a trentatré anni finì la vita, consumata dal desiderio.

La «commedia dell'anima» è ora pienamente realizzata nel suo aspetto religioso, come espressione letteraria. Quell'anima ora ha un nome, è una persona, Alessio, Eugenia, Caterina. Il demonio e la carne sono un mondo pieno di vita ne' racconti del Passavanti. Quelle virtù allegoriche che escono in processione sulla scena sono le opere, le volontà, le passioni e i pensieri de' santi. E la divina commedia, la trasfigurazione e la glorificazione dell'anima, la Beatrice che torna bianca nuvoletta in cielo tra i canti degli angeli,⁵ qui sono estasi, rapimenti dell'anima, colloqui con Dio, mistica unione con Cristo, e dopo la morte la santificazione e la contemplazione nell'eterna luce. Quel concetto è uscito dal-

1. Ivi, p. cxxxviii: «Ella che della cella dice doversi fare un cielo, gustava il bene degl'Immortali, obumbrandola Dio d'un gran fuoco d'amore».

2. *Le membra . . . fuoco*: ivi, p. cxi: «Le membra del corpo si sentivano dissolvere e disfare come la cera nel fuoco». *Ibid.* la citazione che segue.

3. Ivi, pp. cxxiii («*Amore crociato* è il suo, ansietati desiderii») e cxix: «Il dolce innamorato umile Agnello», «L'amoroso Verbo», «Il dolce amoroso Verbo».

4. Cfr. lettere 272 e, sulle *battaglie* degli ultimi giorni, 373.

5. *la Beatrice . . . angeli*: cfr. *Vita nuova*, xxiii, 59-60 cit.

l'astrattezza della scienza e dell'allegoria, dalla sua vuota generalità, e si è incarnato, è divenuto uomo.

La prosa italiana in questa letteratura acquista evidenza, colorito, caldezza di affetto, in un andar semplice e naturale, specialmente quando vi si esprimono sentimenti dolci e ingenui. È perfetto esemplare di stile cristiano, guasto di poi. Alla sua perfezione manca un più sicuro nesso logico, maggiore sobrietà e scelta di accessori, ed una formazione grammaticale e meccanica più corretta. Con lievi correzioni molti brani possono paragonarsi a ciò che di più perfetto è nella prosa moderna. *L'Imitazione di Cristo* è certo prosa superiore, scritta in tempo di maggior coltura.¹ Ci è una maggiore virilità intellettuale, una logica più stretta, e pura di quella pedanteria scolastica che inseguiva i frati fino nel convento. Ma non è superiore, quanto a quelle qualità organiche, dove è il segreto della vita, la schiettezza dell'ispirazione e il calore dell'affetto; e spesso in quella prosa, mirabile di precisione e di proprietà, desideri l'energia e l'intuizione di Caterina.

Né questa prosa era già fattura di un solo, o di pochi, perché la trovi anche ne' minori che scrivevano delle cose dello spirito. Citerò una lettera di un discepolo di Caterina, che annunzia la sua morte:

Credo che tu sappi come la nostra reverendissima e carissima mamma se ne andò in paradiso domenica, addì 29 di aprile (1380); lodato ne sia il Salvatore nostro, Gesù Cristo crocifisso benedetto. A me ne pare essere rimasto orfano, però che di lei avevo ogni consolazione, e non mi posso tenere di piangere. E non piango lei, piango me, che ho perduto tanto bene. Non potevo fare maggiore perdita, e tu il sai. Della mamma si vuol fare allegrezza e festa, quanto che è per lei; ma di quelli suoi e di quelle che sono rimasi in questa misera vita, è da piangere e da avere compassione grandissima. Con nessuna persona mi so dare dolore, quanto che con teco, che mi fusti cagione di acquistare tanto bene. Prendo alcuno conforto, perché nel mio cuore è rimasa e incarnata la mamma nostra assai più che non era in prima; e ora me la pare bene conoscere. Ché noi miseri ne avevamo tanta copia, che non la conoscevamo e non eravamo degni della sua presenza. Carissimo fratello, io sono fatto tanto smemoriato del bene che ho perduto, ch'io ti scrivo anfanando. E però di ciò non ti scrivo più.²

1. Al *De imitatione Christi*, tradizionalmente attribuito a Tommaso da Kempis e la cui prima traduzione italiana è del 1488, fa riferimento anche il Tommaseo, saggio cit., p. CLXV: «Lodasi, e a gran ragione, il libro della *Imitazione di Cristo*; ma in Caterina riscontransi pagine non meno ferventi, e non meno dotte delle cose del cuore; forse più, come addicesi a donna». 2. Lettera di Nigi di Duccio orfanello, del 22 maggio 1380;

Lo stesso stile è in Giovanni dalle Celle, Stefano Maconi e altri frati. Ecco in che modo commovente e semplice sono raccontati alcuni particolari della fine di Caterina:

Nella domenica svenne, e perdé il vigore di sanità, mantenutole dalla forza dello spirito, e che non pareva scemarsi per inedia. Il dì poi, un altro svenimento la lasciò lungamente come morta: se non che, risentitasi, stette in piede come se nulla fosse. Cominciò la quaresima con le solite pratiche, esercizio a lei di consolazioni angosciose. Ogni mattina, dopo la comunione, le è forza rimettersi, sfinita, a letto. Di lì a due ore usciva a San Pietro un buon miglio di strada, e lì stava orando infino a vespro. Così fino alla terza domenica di quaresima, quando il male la spossò. E per otto settimane giacque senza potere alzare il capo, tutta dolori. A ogni nuovo spasimo, alzando il capo, ne ringraziava Iddio lieta. Alla domenica innanzi l'Ascensione, il corpo non era omai più che uno scheletro, nel mezzo in giù senza moto, ma nel volto raggiante la vita. Debole; un alito di respiro; pareva il fine; e le fu data l'estrema unzione.¹

Questa eccellenza di dettato trovi pure ne' volgarizzamenti de' classici o di romanzi e storie allora in voga, come sono i volgarizzamenti di Livio e di Sallustio, i *Fatti di Enea*, gli *Ammaestramenti degli antichi*, voltati da Bartolomeo da San Concordio con un nerbo ed una vigoria degna del traduttore di Sallustio.² È una prosa adulta, spedita, calda, immaginosa, spesso colorita, con tutto l'andare di lingua viva e parlata, già nel suo fiore.

I romanzi operavano sul popolo non meno vivamente che la letteratura spirituale. Nella sua immaginazione si confondea il cavaliere di Cristo e il cavaliere di Carlomagno, e con la stessa avidità leggeva la vita di Alessio e i fatti di Enea, e gli amori di Lancillotto e Ginevra. Caterina trae dalla cavalleria molte sue immagini. Chiama Cristo un «dolce cavaliere», «cavaliere dolcemente armato»; chiama la Redenzione un «torneo della morte colla vita».³ Ma la letteratura cavalleresca rimase stazionaria e non produsse alcun lavoro originale. Le traduzioni sono fatte senza intenzione seria, in prosa scarna e trascurata, posto il diletto nel mara-

in Tommaseo, op. cit., pp. CXIII-CXCIV. Il testo è riprodotto dal De Sanctis con talune omissioni e semplificazioni grafiche. 1. Lettera di Barduccio Canigiani; ivi, pp. CXCI-CXCIII. 2. Nelle lezioni giovanili sulla lingua del Trecento: «Bartolomeo da San Concordio, il Compagni e il Passavanti sono da pregiare per la brevità e la robustezza. Del primo abbiamo gli *Ammaestramenti degli antichi* e la traduzione di Sallustio»; *Teoria e storia* cit., I, p. 69. 3. In Tommaseo, op. cit., pp. XXXVI-XXXVII.

viglioso de' fatti. Agli stessi traduttori è materia frivola, buona per passare il tempo, e non vi partecipano, non sentono colà dentro il loro mondo e la loro vita.

Accanto a questo mondo dello spirito e dell'immaginazione c'era il mondo reale, il mondo della carne o della vita terrena, come si dicea, che si potea maledire, ma non uccidere. Era la cronaca, memoria di per di de' fatti che succedevano, inanime come il dizionario, o come la lista delle spese. Quelli che ne scrivevano con qualche intenzione artistica, la dettavano in latino e la chiamavano storia. Latini erano anche i trattati scientifici e i lavori propriamente d'arte. Quella letteratura spirituale e cavalleresca rimaneva circoscritta al popolo ed era tenuta in poco conto da' dotti. Costoro spregiavano il volgare, come buono solo a dir d'amore e di cose frivole, e le gravi faccende della vita le trattavano in latino. Di questi illustre per ingegno, per coltura e per patriottismo fu Albertino Mussato, coronato poeta in Padova, sua patria. Abbiamo di lui molte opere, alcune ancora inedite. Scrisse in quattordici libri *De gestis Henrici VII Caesaris*, e anche *De gestis italicorum post mortem Henrici VII*, in dodici libri, de' quali alcuni sono in versi esametri. Fece epistole, egloghe, elegie e due tragedie, l'*Achilleis* e l'*Eccerinis*.¹ Quest'ultima rappresenta la tirannide di Ezzelino, creduto per la sua ferocia figlio del demonio, e la vittoria de' comuni collegati contro di lui. È narrazione più che azione, come ne' misteri, un narrare serrato e nervoso, le cui impressioni patetiche e morali sono espresse dal coro. Sotto a quel latino ossuto e asciutto palpita l'anima del medio evo. Senti una società ancor rozza, selvaggia negli odii e nelle vendette, senza misura nelle passioni, poco riflessiva, di proporzioni epiche anche in forma drammatica. Il carattere di Ezzelino non è sviluppato in modo che n'esca fuori un personaggio drammatico. Egli

1. Scrisse . . . *Eccerinis*: Croce, nelle note citate: « Il *De gestis Henrici* o *Historia augusta* del Mussato è in sedici e non in quattordici libri e il *De gestis Italicorum* in quindici e non in dodici ». Dell'*Eccerinis* si erano già occupati ampiamente sia l'Emiliani-Guidici, *Storia* cit., I, pp. 360 sgg., sia il Settembrini, *Lezioni di letteratura italiana*, Napoli 1865, I, pp. 220 sgg. Quanto all'altra tragedia, assegnata dalla tradizione al Mussato, G. Da Schio l'aveva pubblicata da tempo sotto il nome del vero autore, l'umanista vicentino Antonio Loschi (1368-1441): *Achilles, Prototragedia Antonii de Luschi*, Padova 1843, e all'edizione aveva fatto seguire una monografia, *Sulla vita e sugli scritti di A. Loschi*, ivi, 1858.

rimane avvolto nel suo manto epico, come Farinata. È figlio del demonio, e lo sa e se ne gloria, e opera come genio del male, con piena coscienza: ciò che gli dà proporzioni colossali. Invoca il padre e dice:

*Nulla tremiscet sceleribus fidens manus;
annue, Satan, et filium talem proba.*¹

E quest'uomo rimane così intero e tutto di un pezzo: manca l'analisi, senza di cui non è dramma. Il concetto della tragedia è più morale che politico, quantunque il fatto sia altamente politico, rappresentando la lotta tra i comuni liberi e i tirannetti feudali. Certo, in Mussato c'è il guelfo e ci è il padovano, che l'ispira e l'appassiona. Ma il motivo tragico è affatto morale. Ezzelino è punito non perché offende la libertà, ma perché opera scelleratamente, e «qui gladio ferit, gladio perit»: ciò che è in bocca al coro la conclusione del fatto:

*Consors operum
meritum sequitur quisque suorum.*²

È il concetto ascetico dell'inferno applicato anche alla vita terreste. Questa nella sua prima apparizione letteraria è ancora nella sua generalità morale, non è sviluppata nei suoi interessi, ne' suoi fini, nelle sue passioni e nelle sue idee politiche: di che solo può nascere il dramma. Il senso del reale era ancora troppo scarso, perché il dramma fosse possibile. Non ci è il sentimento collettivo, non il partito e non la società: ci è l'individuo appena analizzato, rappresentato buono o cattivo e retribuito secondo le opere, forma elementare della vita reale. Il feroce e il grottesco delle pene infernali hanno qui un riscontro nelle immani crudeltà di Ezzelino e nella immane punizione.

Questo concetto morale, ancorché non ancora penetrato e sviluppato in tutti gli aspetti della vita, pure non è più un motto, un proverbio, un ammaestramento, un *fabula docet*, una esposizione didattica in prosa o in verso, come nel secolo scorso, ma la vita in atto, con tutt'i caratteri della personalità, così nella vita

1. *Ecerinis*, atto primo, vv. 111-2 («Non trema la mano, sicura di sé nei misfatti; acconsenti, Satana, e metti alla prova un tale figlio»). 2. *Ibid.*, atto quinto, coro finale, vv. 5-6 («ciascuno riceve una ricompensa corrispondente alle proprie opere»).

contemplativa come nella vita attiva, così nel carbonaio del Passavanti¹ come nell'Ezzelino del Mussato.

Onori straordinarii furono conferiti al Mussato, tenuto pari a' classici, quando i classici erano ancora così poco noti. Anche Venezia ebbe i suoi latinisti, che scrissero la sua storia, Andrea Dandolo e Martin Sanuto.² Nell'Italia settentrionale abbondano le cronache latine. Il volgare vi si era poco sviluppato. E dappertutto teologia, filosofia, giurisprudenza, medicina era insegnata e trattata in latino. Scrissero le loro opere in questa lingua Marsilio da Padova, Cino da Pistoia, Bartolo e Baldo.³

Ma in Toscana il Malespini avea già dato l'esempio di scrivere la cronaca in volgare. E Dino Compagni seguì l'esempio, scrivendo in volgare i fatti di Firenze dal 1270 al 1312. Attore e spettatore, prende una viva partecipazione a quello che narra, e schizza con mano sicura immortali ritratti. Non è questa una cronaca, una semplice memoria di fatti: tutto si move, tutto è rappresentato e disegnato, costumi, passioni, luoghi, caratteri, intenzioni, e a tutto lo scrittore è presente, si mescola in tutto, esprime altamente le sue impressioni e i suoi giudizi. Così è uscita di sotto alla sua penna una storia indimenticabile.⁴

Questa storia è una immane catastrofe, da lui preveduta e non

1. nel carbonaio del Passavanti: cfr. *Specchio di vera penitenza*, distinzione terza, cap. II. Nel saggio «*Satana e le Grazie*» di Giovanni Prati, pubblicato nel «*Cimento*» dell'aprile 1855, e poi in *Saggi critici* (ed. cit., I, pp. 71 sgg.): «La mirabile leggenda del carbonaio presso il Passavanti, dettata con una evidenza di fantasia ed un vigore di stile che ti ricorda la *Divina commedia*».

2. *Martin Sanuto*: così nel ms. e nelle edizioni Morano, come del resto in Cantù, *Storia* cit., p. 189. Si legga: «*Marin Sanudo*», intendendo Sanudo il Vecchio, o Torsello (1270 c.-1343 c.), autore dell'*Opus Terrae Sanctae*, in cui esempi e riferimenti sono tratti dalle vicende storiche della repubblica veneta. Insieme con lui è citato il contemporaneo *Andrea Dandolo* (1310-1354), che fu amico e corrispondente del Petrarca e dettò in latino le cronache di Venezia.

3. *Bartolo* da Sassoferrato (1314-1357), autore dei *Commentarii*, del *De tyrannia*, del *De regimine civitatis*, e *Baldo* degli Ubaldi (1319 o 1327-1400), discepolo di Bartolo e autore dei celebri *Consilia*. Di *Marsilio da Padova* (1275 o 1280-1343), oltre al *Defensor pacis* composto nel 1324, intende anche le altre opere giuridiche; così di *Cino* giurista, i *Consilia*, la *Lectura in Codicem* e la *Lectura in Digestum vetus*.

4. Ne *La giovinezza*, cap. XXII, ricordando la lezione giovanile su *Dino Compagni*, della quale non è rimasta traccia: «Scorsi tutta la sua Cronaca, pigliando di qua e di là . . . Non è che quelle idee mi venissero giù così all'improvviso; più volte mi erano passate per il capo, ma quella sera le condensai, le colorii, fui eloquente. E quella lezione mi piacque tanto che la ripetei l'anno appresso, cosa insolita, e me ne rimase memoria e mezza la inserii nella mia storia letteraria».

potuta impedire. E non si accorge che di quella catastrofe cagione non ultima fu lui. O piuttosto ne ha un'oscura coscienza, quando con quel tale «senno di poi» dice: — Oh se avessi saputo! Ma chi poteva pensare? — Ma Dino peccò per soverchia bontà d'animo; gli altri peccarono per malizia, e Dino li flagella a sangue. Era Bianco; ma più che Bianco, era onesto uomo e patriota. Gli pareva che que' Neri e que' Bianchi, quei Donati e quei Cerchi, non fossero divisi da altro che da gara d'uffici, e gli pareva che, partendo ugualmente gli uffici, quelle discordie avessero a cessare. Gli pareva pure che tutti amassero la città, come faceva lui, e fossero pronti per la sua libertà e il suo decoro a fare il sacrificio de' loro odii e delle loro cupidigie. E gli pareva che uomo di sangue regio non potesse mentire né spergiurare, e che nessuno potesse mancare alle promesse, quando fossero messe in carta. E anche questo gli pareva, che gli amici stessero saldi intorno a lui e che ad un suo cenno tutti gli avessero ad ubbidire. Che cosa non pareva al buon Dino? E con queste opinioni si mise al governo della repubblica. È la prima volta che si trova in presenza la morale com'era in Albertano giudice¹ e come fu poi in Caterina, la morale de' libri e la morale del mondo. E la contraddizione balza fuori con tutta l'energia di una prima impressione. Il brav'uomo al contatto del mondo reale cade di disinganno in disinganno, e ciascuna volta rivela la sua ingenuità con un accento di meraviglia e d'indignazione. Immaginatevelo alle prese con Bonifazio VIII, Carlo di Valois e Corso Donati, ciò che di più astuto e violento era a quel tempo. L'energia del sentimento morale offeso è il secreto della sua eloquenza. Qui non ci è nessuna intenzione letteraria: la narrazione procede rapida, naturale, sino alla rozzezza. Vi è un materiale crudo e accumulato e mescolato, senza ordine o scelta o distribuzione; ignota è l'arte del subordinare e del graduare; mancano i passaggi e le giunture; il fatto è spesso strozzato; spesso il colorito è un po' risentito e teso: difetti di composizione gravi. Pure le qualità essenziali che rendono un libro immortale stanno qui dentro, la sincerità dell'ispirazione, l'energia e la purità del sentimento morale, la compiuta personalità dello scrittore e del tempo, la meraviglia, l'indignazione, il dolore, la passione del cronista, che comunica a tutto moto e vita.

In tempi meno torbidi, Giovanni Villani scrisse la sua *Cronaca*

1. *Albertano giudice*: sui trattati di Albertano, cfr. p. 77 e relativa nota.

di Firenze sino al 1348, continuata dal fratello Matteo e dal nipote Filippo. Mira a dar memoria de' fatti, pigliandoli dove li trova, e spesso copiando o compendiando i cronisti che lo precressero. Sono nudi fatti, raccolti con scrupolosa diligenza, anche i più minuti e familiari, della vita fiorentina, come le derrate, i drappi, le monete, i prestiti: materiale prezioso per la storia. Ma questa cruda realtà, scompagnata dalla vita interiore che la produce, è priva di colorito e di fisionomia e riesce monotona e sazievole.

La cronaca di Dino e le tre cronache de' Villani comprendono il secolo. La prima narra la caduta de' Bianchi, le altre raccontano il regno de' Neri. Tra' vinti erano Dino e Dante. Tra' vincitori erano i Villani. Questi raccontano con quieta indifferenza, come facessero un inventario. Quelli scrivono la storia col pugnale.¹ Chi si appaga della superficie, legga i Villani. Ma chi vuol conoscere le passioni, i costumi, i caratteri, la vita interiore da cui escono i fatti, legga Dino.

Finora non abbiamo creduto necessario di entrare nel vivo della storia, perché gli scrittori, o ascetici o cavallereschi o didattici, scrivono come segregati dal mondo. Ma Dino vive nel mondo e col mondo; i fatti che racconta sono i fatti suoi, parte della sua vita, e la sua *Cronaca* è lo specchio del tempo, non nelle regioni astratte della scienza o nel fantastico della cavalleria e dell'ascetica, ma nella realtà della vita pubblica.

I partiti che straziavano Firenze con nomi venuti da Pistoia erano detti i Neri e i Bianchi, gli uni capitanati da' Donati e gli altri da' Cerchi, famiglie potentissime di ricchezza e di aderenza. Dante sperò di poter pacificare la città, mandando in esilio i due più potenti e irrequieti capi delle due fazioni, Corso Donati e Guido Cavalcanti. Venuto malato, il Cavalcanti fu richiamato, ma non Corso Donati: di che si menò molto scalpore, massime che Dante era Bianco e amico del Cavalcanti.

I Neri erano guelfi puri, e si appoggiavano sui popolani e sul papa, vicino, influente, e centro di tutti gl'intrighi e le cospirazioni guelfe. Bonifazio VIII, venuto dopo il giubileo in maggior superbia, avea chiamato a sé con molte promesse Carlo di Valois,

1. *scrivono la storia col pugnale*: riecheggia Quinet, *Révolutions* cit., II, p. 128, a proposito dello stile di Machiavelli: « Ces pages sont écrites avec la pointe d'un stylet ». Sul Villani, oltre agli accenni ne *La giovinezza*, cfr. il giudizio nelle lezioni giovanili: « Per lingua il Villani avanza tutti, quantunque vizioso in sintassi »; *Teoria e storia* cit., I, p. 69.

detto per dispregio «senza terra», e mandatolo a Firenze sotto colore di pacificare la città, ma col proposito di ristorarvi la parte nera. Qui comincia il dramma, esposto con sì vivi colori dal nostro Dino nel libro secondo.

Dante si lasciò persuadere di andare legato a Roma. Si dice abbia detto: — Se io vado, chi resta? —¹ Restò il povero Dino. Certo, l'opera di Dante sarebbe stata più utile a Firenze, dove lasciò il campo libero agli avversarii. A Roma fu tenuto con belle parole da Bonifazio e non concluse nulla.

Dino comincia il racconto con stile concitato. Sembra un profeta o un predicatore che tuoni sopra Gomorra o Gerosolima:

Levatevi, o malvagi cittadini, pieni di scandali, e pigliate il ferro e il fuoco con le vostre mani e distendete le vostre malizie. Non penate più: andate e mettete in ruina le bellezze della vostra città. Spandete il sangue de' vostri fratelli; spogliatevi della fede e dell'amore; nieghi l'uno all'altro aiuto e servizio. Credete voi che la giustizia di Dio sia venuta meno? Pur quella del mondo rende una per una . . . Non v'indugiate, o miseri: ché più si consuma un dì nella guerra, che molti anni non si guadagna in pace, e piccola è quella favilla che a distruzione mena un gran regno.²

Qui non ci è l'uomo politico. Ci è la realtà vista da un aspetto puramente morale e religioso, come gli ascetici; il concetto è lo stesso; la materia è diversa. Considerata così, la realtà riesce al buon Dino altra che non pensava, e in luogo di riconoscere il suo errore, se la prende con la realtà e la maledice. I suoi errori nascono dal concetto falso che avea degli uomini e delle cose, sì che divenne il trastullo degli uni e degli altri, perdette lo stato e fu calunniato, come avviene a' vinti. Allora prende la penna, e li maledice tutti, Neri e Bianchi, raccontando i fatti con tale ingenuità che se le male passioni degli altri son manifeste, non è men chiara la sua soverchia bontà.

Mentre gli ambasciatori armeggiano con Bonifazio, largo promettitore purché «sia ubbidita la sua volontà»,³ furono in Fi-

1. Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, XII: «Alla qual richiesta Dante, alquanto sopra a sé stato, disse: Se io vo chi rimane? se io rimango, chi va?».

2. *Cronica*, libro II, cap. I. È omissa qualche tratto e la grafia il più delle volte semplificata. Più che l'edizione di Domenico Carbone (Firenze 1867), sulla quale il Croce e il Cortese hanno compiuto il riscontro delle citazioni, il *De Sanctis* dovette averne a mano una più antica: presumibilmente quella a cura di Cesare Guasti (Prato 1846), dedicata al marchese Puoti. Si indicano i capitoli secondo la divisione adottata nella sua edizione da Isidoro Del Lungo, Firenze 1889 e successive. 3. *Cronica*,

renze eletti i nuovi signori, e Dino fu di quelli. Piacque la scelta, perché «uomini non sospetti e buoni, e senza baldanza, e avevano volontà d'accomunare gli uffici, dicendo: — Questo è l'ultimo rimedio». Questo è il giudizio che porta Dino di sé e de' suoi colleghi. Ma i loro avversarii «n'ebbono speranza»,¹ perché li conosceano «uomini deboli e pacifici, i quali sotto spezie di pace credeano leggiermente di poterli ingannare». Che buon Dino! Egli stesso pronunzia la sua sentenza.

I Neri «a quattro e a sei insieme, preso accordo fra loro», li andavano a visitare e diceano: «Voi siete buoni uomini e di tali avea bisogno la nostra città. Voi vedete la discordia de' cittadini vostri: a voi la conviene pacificare, o la città perirà. Voi siete quelli che avete la balia, e noi a ciò fare vi profferiamo l'aver e le persone di buono e leale animo». E benché «di così false profferte dubitassero, credendo che la loro malizia coprissero con falso parlare», pure Dino per commissione de' suoi compagni rispose: «Cari e fedeli cittadini, le vostre profferte noi riceviamo volentieri, e cominciar vogliamo a usarle: e richieggiamvi che voi ci consigliate, e pogniate l'animo a guisa che la nostra città debba posare». Che scellerati! e che buoni uomini! Non si può meglio rappresentare la malizia degli uni e l'innocenza degli altri. Scrivendo dopo i fatti, Dino si picchia il petto e dice il *mea culpa*: «E così perdemmo il primo tempo, perché non ardimmo a chiudere le porte, né a cessare l'udienza ai cittadini. Demmo loro intendimento di trattar pace, quando si convenia arrotare i ferri».

Poiché si trattava la pace, i Bianchi smessero dalle offese e i Neri presero baldanza. E Dino confessa questo primo effetto della sua bontà: «La gente, che tenea co' Cerchi, ne prese viltà, dicendo: — Non è da darsi fatica, ché pace sarà. — E i loro avversarii pensavano pur di compiere le loro malizie».

La voce che Bonifazio VIII si fosse chiarito contrario a' Cerchi e che Carlo di Valois veniva in Firenze, dovea aver tanto imbalanzito i Neri, che a costoro pareva un atto di debolezza e di

1, iv. L'esposizione è tutta intessuta di luoghi del Compagni, condensati e fatti suoi dal De Sanctis, che, come s'è avvertito, nel trattare di autori prediletti, era solito inserire liberamente nel proprio discorso le loro espressioni più tipiche. Si danno tra virgolette solo le citazioni sottolineate nel ms. e in corsivo nelle stampe, come quelle cui il De Sanctis intendeva conferire particolare risalto. 1. *Ibid.*, v: da cui sono tratte anche le citazioni che seguono.

paura quello che in Dino era ispirato da sincero amore di concordia. E quelle pratiche di pace spacciavano covare sotto un tradimento. La forza materiale era ancora in mano di Dino; ma la forza morale passava agli avversarii, più audaci, e confidenti in vicina vittoria. Già ci era un'altra aria in città. Non pur gl'indifferenti, ma anche noti seguaci de' Cerchi mutavano lingua. Sicché l'oratore di Carlo riferì che «la parte de' Donati era assai innalzata e la parte de' Cerchi era assai abbassata», veggendo come dopo le sue parole «molti dicitóri si levarono in piè affocati per dire e magnificare messer Carlo».¹

Dino, volendo negare l'ingresso a Carlo e non osando prendere su di sé la cosa, «essendo la novità grande», si rimise al suffragio de' suoi concittadini. Fu un plebiscito fatto dal debole e che riuscì in favore de' forti: solito costume de' popoli, e il buon Dino nol sapea. I soli fornai si mostrarono uomini, dicendo che «né ricevuto, né onorato fusse, perché venìa per distruggere la città».²

Dino credette trovare il rimedio, chiedendo a Carlo «lettere bolate, che non acquisterebbe niuna giurisdizione, né occuperebbe niuno onore della città né per titolo d'imperio, né per altra cagione, né le leggi della città muterebbe, né l'uso». Dino pensava che Carlo non farebbe la lettera, e provvide che il passo gli fosse negato e «vietata la vivanda». Ma la lettera venne, e «io la vidi e fecila copiare,³ e quando fu venuto, io lo domandai se di sua volontà era scritta. Rispose: — Sì, certamente». Ora che Dino ha la lettera in tasca, può viver sicuro.

E gli viene «un santo e onesto pensiero, immaginando: “Questo signore verrà, e tutt'i cittadini troverà divisi, di che grande scandalo ne seguirà”».⁴ Onde li rauna nella chiesa di San Giovanni, e loro fa un fervorino, perché «sopra quel sacrato fonte onde trassero il santo battesimo», giurino buona e perfetta pace. Le parole di Dino sono di quella eloquenza semplice e commovente che viene dal cuore. In quei tempi di lotte così accese il sentimento della concordia era tanto più vivo negli animi buoni e onesti, da Albertano a Caterina. E non so che in Caterina si trovino parole nella loro semplicità così affettuose come queste di Dino: «Signori, perché volete voi confondere e disfare una così

1. *Ibid.*, VI. 2. *Ibid.*, VII. 3. *e fecila copiare*: nel testo: «e feci copiare e tennila fino alla venuta del signore». 4. *Ibid.*, VIII, da cui è tratto il brano che segue, del discorso di Dino, riferito indirettamente.

buona città? Contro a chi volete pugnare? contro a' vostri fratelli? Che vittoria avrete? non altro che pianto».¹

Tutti giurarono; e Dino aggiunge con amarezza: «I malvagi cittadini, che di tenerezza mostravano lacrime, e baciavano il libro, furono i principali alla distruzione della città».² Povero Dino! e si affligge il brav'uomo e si pente, e «di quel sacramento molte lacrime sparsi, pensando quante anime ne sono dannate per la loro malizia».

Carlo venne, e diètrogli, dicendo che veniano a onorare il signore, lucchesi, perugini, e Cante d'Agobbio e molti altri, a sei e dieci per volta, tutti avversarii de' Cerchi: e «ciascuno si mostrava amico». Dino fece il ponte d'oro al nemico che entra, contro il proverbio. E Carlo ebbe in Firenze milledugento cavalli.³

Che fa Dino? Sceglie quaranta cittadini di amendue le parti, perché provveggano alla salvezza della terra. Ciò che ci era negli animi è qui scolpito in pochi tratti: «Quelli che avevano reo proponimento, non parlavano; gli altri aveano perduto il vigore. Baldino Falconieri, uom vile, dicea: — Signori, io sto bene, perché non dormia sicuro».⁴ Lapo Saltarelli, per riamicarsi il papa, ingiuria la Signoria, e tiene in casa nascosto un confinato. Alberto del Giudice monta in ringhiera, e biasima i signori. Pare coraggio civile, ed è viltà e diserzione. I nemici tacciono. Gli amici ingiuriano, per farsi grazia. Cominciano i tradimenti. «I priori scrissero al papa secretamente; ma tutto seppe la parte nera, perocché quelli che giurarono credenza non la tennono».⁵

Alfine Dino si risolve ad accomunare gli uffici, parlando «umilmente e con gran tenerezza» dello scampo della città. Ma era troppo tardi. I Neri non volevano parte, ma tutto.

E Noffo Guidi parlò e disse: — Io dirò cosa che tu mi terrai crudele cittadino. — E io li dissi che tacesse: e pur parlò, e fu di tanta arroganza, che mi domandò che mi piacesse far la loro parte nell'ufficio maggiore che l'altra; che tanto fu a dire, quanto: «Disfa' l'altra parte» e me porre nel luogo di Giuda. E io li risposi che innanzi io facessi tanto tradimento, darei i miei figliuoli a mangiare a' cani.

Carlo volca in mano i signori, e li faceva spesso invitare a mangiare. E quelli si ricusavano, adducendo che la legge li costringea

1. *Ibid.*, XXIV. 2. *Ibid.*, II, VIII. Nella citazione seguente, del medesimo capitolo, *molte lacrime sparsi*, in luogo del testuale «molte lacrime ho sparte». 3. *Ibid.*, IX. 4. *Ibid.*, X. 5. *Ibid.*, XI-XII.

che fare non lo potevano; ma era «perché stimavano che contro a loro volontà li avrebbe ritenuti».¹ Un giorno disse che in Santa Maria Novella fuori della terra volea parlamentare, e che piacesse alla Signoria esservi. Dino vi mandò tre soli de' compagni: «a' quali niente disse, come colui che non volea parlare, ma sì uccidere».

Molti cittadini si dolsono con noi di quella andata, parendo loro che andassono al martirio. E quando furono tornati, lodavano Dio, che da morte gli avea scampati.

Volevano, se la Signoria vi fosse ita tutta, «ucciderli fuori della porta e correre la terra per loro». E Dino che faceva?

C'è un brano stupendo, che è una pittura. Vedi come Dino passava i giorni; la sua incapacità e i suoi affanni:

I Signori erano stimolati da ogni parte. I buoni diceano che guardassero bene loro, e la loro città. I rei li contendeano con quistioni. E tra le domande e le risposte il di se ne andava. I baroni di messer Carlo gli occupavano con lunghe parole. E così viveano con affanno.

Un rimedio gli è suggerito da frate Benedetto: «Fate fare processione, e del pericolo cesserà gran parte». E Dino fece la processione, e molti lo schernirono, dicendo che «meglio era arrotare i ferri». E Dino conchiude, parlando di sé e de' colleghi: «Niente giovò, perché usarono modi pacifici, e voleano essere repenti e forti. Niente vale l'umiltà contro la grande malizia».

Tutto ti è messo sott'occhio, come in una rappresentazione drammatica. Vedi i Neri in istrada, corrompere, far gente, mostrare la loro potenza. Dicano:

Noi abbiamo un signore in casa; il papa è nostro protettore; gli avversarii nostri non sono guerniti né da guerra, né da pace; danari non hanno; i soldati non sono pagati.²

E misero in ordine tutto ciò che a guerra bisognava, invitati molti villani d'attorno e tutti gli sbanditi. I Neri si armavano; i Bianchi no, perché era contro la legge, e Dino minacciava di punirli. E ora che scrive, a scolparsi nota che fu per avarizia, perché fece dire a' Cerchi: «Fornitevi, e ditelo agli amici vostri».

I Neri, «conoscendo i nemici loro vili e che aveano perduto il vigore»,³ vengono a' ferri. I Medici lasciano per morto Orlandi,

1. *Ibid.*, XIII. 2. *Ibid.*, XIV. 3. *Ibid.*, XV.

un valoroso popolano. Si grida a' priori: «Voi siete traditi, armatevi».

Ecco finalmente sventolare sulle finestre il gonfalone di giustizia. Molti vanno nascosamente dal lato di parte nera. Ma traggono alla Signoria i soldati che non erano corrotti, e altre genti, e amici a piè e a cavallo. Era il momento di operare con vigore. Ma «i Signori non usi a guerra erano occupati da molti che voleano essere uditi; e in poco stante si fe' notte». Il podestà non si fe' vivo. Il capitano non si mosse, come «uomo più atto a riposo e a pace che a guerra. La raunata gente non consigliò». Il giorno finì: e non si concluse nulla, e la gente stanca se ne andò, e ciascuno pensò a sé stesso. E Dino cosa facea? Dava udienza.

I Neri lusingavano e indugiavano i Bianchi con buone parole. Li Spini diceano alli Scali:

Deh! perché facciamo noi così? Noi siamo pure amici e parenti e tutti guelfi; noi non abbiamo altra intenzione che di levarci la catena di collo, che tiene il popolo a voi e a noi. E saremo maggiori che noi non siamo. Mercé per Dio, siamo una cosa, come noi dovemo essere.¹

Quelli che riceveano tali parole, s'ammollavano nel cuore, e i loro seguaci invilirono. I ghibellini, credendosi abbandonati, si smarrirono, e gli sbanditi si avvicinavano alla città. Come farli entrare? Carlo instava presso la Signoria, perché si desse a lui la guardia della città e delle porte: che farebbe de' malfattori aspra giustizia. E sotto questo nasconde la sua malizia, nota l'arguto Dino. Ma l'arguto Dino gli dà la guardia delle porte d'Oltrarno! Bisogna proprio sentir lui:

Le chiavi gli furono negate, e le porte di Oltrarno gli furono raccomandate, e levati ne furono i fiorentini, e furonvi messi i francesi. E il cancelliere e il maliscalco di messer Carlo giurarono nelle mani a me Dino riceverle per lo comune. E mai credetti che un tanto signore e della casa reale di Francia rompesse la sua fede: perché passò piccola parte della notte che per la porta che noi gli demmo in guardia, die' l'entrata a molti sbanditi.

Fatta la breccia, entrano gli altri. E i signori, venuta meno tutta la loro speranza, deliberarono, quando i villani fossero venuti in loro soccorso, prendere la difesa. Che era quel prender tempo e non risolversi degli animi deboli. Furono vinti senza combattere. Tutti si gettarono là dov'era la forza:

1. *Ibid.*, xvii.

I malvagi villani gli abbandonarono. I famigli li tradirono. Molti soldati si volsono a servire i loro avversarii. Il Podestà andava procurando in aiuto di messer Carlo.

Carlo manda i suoi a' priori, «per occupare il giorno e il loro proponimento con lunghe parole». ¹ Giuravano che il loro signore si tenea tradito, e che farebbe la vendetta grande. «Tenete per fermo che se il nostro signore non ha cuore di vendicare il misfatto a vostro modo, fateci levare la testa.» E ora che scrive, Dino aggiunge: «E non giurò messer Carlo il vero, perché Corso Donati di sua saputa venne».

Carlo è pronto ad armare i suoi cavalieri e vendicare il comune, ma ad un patto, che si diano a lui in custodia i più potenti uomini delle due parti. E Dino consente.

I Neri vi andarono con fidanza, i Bianchi con temenza. Messer Carlo li fece guardare; i Neri lasciò partire, ma i Bianchi ritenne presi quella notte senza paglia e senza materasso, come uomini micidiali.

Qui Dino non ne può più e prorompe:

O buono re Luigi, che tanto temesti Iddio, ov'è la fede della real casa di Francia, caduta per mal consiglio, non temendo vergogna? O malvagi consiglieri, che avete il sangue di così alta corona fatto non soldato, ma assassino, imprigionando i cittadini a torto, e mancando della sua fede, e falsando il nome della real casa di Francia!

L'indignazione è uguale alla maraviglia del buon uomo. Come pensare che il sangue di san Luigi, un Reale di Francia, fosse spergiuo e assassino?

Quando non ci era più il rimedio, si corse al rimedio. Dino fa sonare la campana grossa, che era un chiamare alle armi. Ma nessuno uscì: «La gente sbigottita non trasse di casa i Cerchi. Non uscì uomo a cavallo, né a piè armato». ²

Anche il cielo vi si mescola. Apparisce una croce vermiglia sopra il palagio de' priori:

Onde la gente che la vide, e io che chiaramente la vidi, potemmo comprendere che Dio era fortemente crucciato contro la nostra città.

La città per sei giorni fu messa a ruba. In pochi tocchi ti sta innanzi il quadro:

1. *Ibid.*, XVIII. 2. *Ibid.*, XIX. Così nel testo, ed. cit. Si legga: «La gente sbigottita non trasse. Di casa i Cerchi non uscì uomo».

Gli uomini che temeano i loro avversari si nascondeano per le case de' loro amici. L'uno nimico offendea l'altro; le case si cominciavano ad ardere; le ruberie si faceano, e fuggivansi gli arnesi alle case degl'impotenti. I Neri potenti domandavano danaro a' Bianchi; maritavansi le fanciulle a forza; uccideansi uomini; e quando una casa ardea forte, messer Carlo domandava: — Che fuoco è quello? — E eragli risposto che era una capanna, quando era un ricco palazzo.

I priori, moltiplicando il mal fare, e non avendo rimedio, lasciarono il priorato. E venne al governo la parte nera.

Dino fu il Pier Soderini di quel tempo, e fu a sé stesso il suo Machiavelli.¹ Nessuno può dipingerlo meglio che non fa egli medesimo.

In questa maravigliosa cronaca non ci è una parola di più. Tutto è azione, che corre senza posa sino allo scioglimento. Ma è azione, dove paion fuori caratteri e passioni. Un motto, un tratto è un carattere. Carlo, dopo di aver tratto da' fiorentini molti danari, va a Roma e chiede danari a Bonifazio. — Ma io ti ho mandato alla fonte dell'oro —, risponde il papa.² È una risposta, che è un ritratto dell'uno e dell'altro. I discorsi sono sostanziosi, incisivi, non meno pittoreschi: vedi personaggi vivi, con la loro natura e i loro intendimenti, e fanno più effetto che non le studiate e classiche orazioni venute poi. Uomo d'impressione più che di pensiero, Dino intuisce uomini e cose a prima vista, e ne rende la fisionomia che non la puoi dimenticare. Di Bonifazio VIII dice:

Fu di grande ardire e alto ingegno, e guidava la Chiesa a suo modo, e abbassava chi non li consentia.³

Di Corso Donati fa questo magnifico ritratto:

Un cavaliere della somiglianza di Catilina romano, ma più crudele di lui, gentile di sangue, bello del corpo, piacevole parlatore; adorno di belli costumi, sottile d'ingegno, coll'animo sempre intento a mal fare, col quale molti masnadieri si raunavano, e gran seguito avea, molte arsioni e molte ruberie fece fare; molto avere guadagnò e in grande altezza salì. Costui fu messer Corso Donati che per sua superbia fu chiamato il Barone, che, quando passava per la terra, molti gridavano: — Viva il Barone. — E pareva la terra sua. La vanagloria il guidava e molti servigi faceva.⁴

La stessa sicurezza è nella rappresentazione delle cose. Rapido, arido, tutto fatti, che balzan fuori coloriti dalle sue vivaci impres-

1. *Dino... Machiavelli*: cfr. *Discorsi sopra la prima deca*, III, 3 e, più oltre, il capitolo sul Machiavelli. 2. *Cronica*, II, xxv. 3. *Ibid.*, I, xxi. 4. *Ibid.*, II, xx.

sioni, dalla sua meraviglia, dalla sua indignazione. Una cosa soprattutto lo colpisce, che «molte lingue si cambiarono in pochi giorni».¹ Non vi si sa rassegnare, e li chiama ad uno ad uno, e ricorda loro quello che diceano e quello che erano. Il mutarsi dell'animo secondo gli eventi non gli potea entrare:

Donato Alberti, dove sono le tue arroganze, che ti nascondesti in una vile cucina? O messer Lapo Salterelli, minacciatore e battitore de' rettori che non ti serviano nelle tue quistioni, ove t'armasti? in casa i Pulci, stando nascoso. O messer Manetto Scali, che volevi esser tenuto sì grande e temuto, ove prendesti le armi? O voi popolani, che desideravate gli ufficii e succiavate gli onori, e occupavate i palagi de' rettori, ove fu la vostra difesa? nelle menzogne, simulando e dissimulando, biasimando gli amici e lodando i nemici, solamente per campare. Adunque piangete sopra voi e la vostra città.²

I soliti fenomeni delle rivoluzioni brutali e ingenerose sono da lui rappresentati con lo stesso accento di meraviglia, come di cose non viste mai, e svegliano nel suo animo onesto una indignazione eloquente. Ed è da quei sentimenti che è uscito questo capolavoro di descrizione:

Molti nelle rie opere divennero grandi, i quali avanti nominati non erano, e nelle crudeli opere regnando, cacciarongli molti cittadini e feciongli rubelli, e sbandeggiarono nell'avere e nella persona. Molte magioni guastarono, e molti ne puniano, secondo che tra loro era ordinato e scritto. Niuno ne campò che non fosse punito. Non valse parentado né amistà; né pena si potea minuire, né cambiare a coloro a cui determinate erano. Nuovi matrimoni niente valsero, ciascuno amico divenne nimico; i fratelli abbandonavano l'un l'altro, il figliuolo il padre, ogni amore, ogni umanità si spense. Patto, pietà né mercé in niuno mai si trovò. Chi più dicea: — Muoiano, muoiano i traditori —, colui era il maggiore.³

Tra' proscritti fu Dante. Condannato in contumacia, non rivede più la sua patria. Ira, vendetta, dolore, disdegno, ansietà pubbliche e private, tutte le passioni che possono covare nel petto di un uomo, lo accompagnarono nell'esilio. Chi ha visto l'indignazione di Dino, può misurare quella di Dante.

Il priorato fu il principio della sua rovina, com'egli dice,⁴ ma

1. *Ibid.*, XXI. 2. *Ibid.*, XXII. 3. *Ibid.*, XXIII. 4. *Il priorato . . . dice*: «Da questo Priorato nacque la cacciata sua, e tutte le cose avverse ch'egli ebbe nella vita sua, secondo esso medesimo scrive in una sua Epistola, della quale le parole son queste: "Tutti li mali e gli inconvenienti miei dalli infausti comizi del mio Priorato ebbono cagione e principio"»; Leo-

anche il principio della sua gloria. Non era uomo politico; mancavagli flessibilità e arte di vita; era tutto un pezzo, come Dino. Priore, volle procurare una concordia impossibile, e non riuscì che a farsi ingannare da' Neri in Firenze e da Bonifazio in Roma. Insule, non valse a mantenere quella preminenza che era debita al suo ingegno e alla sua virtù, si lasciò soverchiare da' più audaci e arrischiati, e non potendo impedire e non volendo accettare molti disegni, si segregò e si fece parte per sé stesso. Toltosi alle faccende pubbliche, ripiegatosi in sé, sviluppò tutte le sue forze intellettive e poetiche.

Dopo la morte di Beatrice erasi dato con tale ardore allo studio che la vista ne fu debilitata. Finisce la *Vita Nuova* con la speranza «di dire di lei quello che non fu mai detto di alcuna».¹ E fece di questo suo primo e solo amore «la bellissima e onestissima figlia dell'Imperatore dell'universo, alla quale Pitagora pose nome Filosofia».² Frutto di questi nuovi studi furono le sue canzoni allegoriche e scientifiche.

Tra questi studi nacque la seconda Beatrice, luce spirituale, unità ideale, l'amore che congiunge insieme intelletto e atto, scienza e vita. Intelletto, amore, atto, era questa la trinità, che fu il suo secondo amore, la sua filosofia. Beatrice divenne un simbolo, e la poesia vanì nella scienza.

Quel mondo lirico, che a noi pare troppo astratto, parve poco spirituale ai contemporanei, che chiamavano sensuale quel primo amore di Dante, e poco intendevano questo suo secondo amore. E Dante, per cessare da sé l'infamia e per mostrare la dottrina «nascosa sotto figura di allegoria»,³ volle illustrare e comentare le sue canzoni egli medesimo.

Era dottissimo. Teologia, filosofia, storia, mitologia, giurisprudenza, astronomia, fisica, matematica, rettorica, poetica, di tutto lo scibile avea notizia e non superficiale: perché di tutto parlò con chiarezza e con padronanza della materia. Il disegno gli si allargò: al poeta tenne dietro lo scienziato; e pensò di chiudere in quattordici trattati, quante erano le canzoni, tutta la scienza nella sua applicazione alla vita morale. Un lavoro simile, che Brunetto chiamò *Tesoro*, e altri chiamavano «Fiore» o «Giardino», egli

nardo Bruni, *Vita di Dante*, in *Vite di Dante, Petrarca e Boccaccio*, ed. Solerti, Milano 1904, p. 100. 1. *Vita nuova*, XLII. 2. *Convivio*, II, xv, 12. 3. *Convivio*, I, II, 17.

chiamò *Convito*, quasi mensa dov'è imbandito «il pane degli angeli»,¹ il cibo della sapienza. Brunetto avea scritto il *Tesoro* in francese, gli altri trattavano la scienza in latino. La prosa volgare era tenuta poco acconcia a questa materia, massime dopo l'infelice versione dell'*Etica* di Aristotile, fatta da un tal Taddeo, celebre medico, nominato «l'ippocratista». Bisogna vedere quante sottili ragioni adduce Dante per scusarsi di scrivere in volgare. Celebra il latino come «perpetuo e non corruttibile», e perché «molte cose manifesta concepute nella mente, che il volgare non può», e perché «il volgare seguita uso e il latino arte»; onde il latino è «più bello, più virtuoso e più nobile». ² Ma appunto per questo il commento latino non sarebbe stato «soggetto alle canzoni» scritte in volgare, ma «sovrano», e il commento per sua natura è servo e non signore, e dee ubbidire e non comandare. Ora il latino non può ubbidire, perché «comandatore» e sovrano del volgare. ³ Oltreché, come può il latino comentare il volgare, non conoscendo il volgare? E che il latino non è conoscente del volgare, si vede: «ché uno abituato di latino non distingue, s'egli è d'Italia, lo volgare provenzale dal tedesco». ⁴ Ecco le opinioni, le forme e le sottigliezze della scuola. Questa novità di scrivere di scienza in volgare, che è come dare a' convitati «biado e non formento», ⁵ gli pare così grande che a difendersene spende otto capitoli, modello di barbarie scolastica. Lasciando stare le sottigliezze, la sostanza è questa, ch'egli usa «il volgare di sì», perché loquela propria e «de' suoi generanti», e suo «introduttore» nello studio del latino, e perciò «nella via di scienza, ch'è ultima perfezione». Scrisse in volgare le rime, il volgare usò «deliberando, interpretando e quistionando»; dal principio della vita ebbe con esso «benivolenza e conversazione»; il volgare è l'amico suo, dal quale non si sa dividere. Coloro «fanno vile lo parlare italico e prezioso quello di Provenza», che per «iscusarsi del non dire o dire male accusano e incolpano la materia, cioè lo volgare proprio». La plebe, o come dice egli, le popolari persone cadono «nella fossa»

1. *Ibid.*, I, 1. Il riferimento, che segue, alla versione dell'*Etica* (per la quale si veda il quarto capitolo, sulla prosa delle origini), *ibid.*, I, x, 10.

2. *Ibid.*, I, v, 7, 12, 14, 7. 3. *Ibid.*, I, vii, 5. 4. *Ibid.*, I, vi, 8. Così nel testo del Fraticelli. Si legga: «Non distingue, s'elli è d'Italia, lo volgare [inghilese] da lo tedesco; né lo tedesco, lo volgare italico dal provenzale».

5. *Ibid.*, I, x, 1. Nel testo: «Pane di biado e non di formento». Per i passi che seguono, cfr. *ibid.*, I, xiii, 4-5 e 8-9; xi, 12 e 14; 5-7 e 9.

di questa falsa opinione per poca discrezione: «per che incontra che molte volte gridano: — Viva la loro morte — e: — Muoia la loro vita —, purché alcuno cominci», e sono da chiamare «pecore, e non uomini». Gli altri vi caggiono per vanità o per vanagloria, o per invidia o per pusillanimità. Questo disamare lo volgare proprio e pregiare l'altrui, gli pare un adulterio, conchiudendo con queste sdegnose parole: «E tutti questi cotali sono gli abbominevoli cattivi d'Italia, che hanno a vile questo prezioso volgare, lo quale, se è vile in alcuna cosa, non è se non in quanto egli suona nella bocca meretrice di questi adulteri».¹ E però egli scrive questo commento in volgare, per fargli avere «in atto e palese quella bontade che ha in potere e occulto», mostrando che la sua virtù si manifesta anche in prosa, senza le accidentali adornezze della rima e del ritmo, come donna «bella per natural bellezza e non per gli adornamenti dell'azzimare e delle vestimenta», e che altissimi e novissimi concetti convenientemente, sufficientemente e acconciamente, «quasi come per esso latino», vi si esprimono. E finisce con queste profetiche parole: «Questo sarà luce nuova, sole nuovo, il quale surgerà, ove l'usato tramonterà».²

Tanta veemenza nell'accusare, tanto ardore nel magnificare può fare intendere quanto radicata e sparsa era l'opinione degl'infiniti ciechi, com'egli li chiama,³ che tenevano il volgare inetto alla prosa. E non ottenne l'intento. Il latino continuò a prevalere: egli medesimo, lasciato a mezza via il *Convito*, trattò in latino la retorica e la politica, che insieme con l'etica era la materia ordinaria dei trattati scientifici.

Il libro *De vulgari eloquio* non è un fior di retorica, quale si costumava allora, un accozzamento di regole astratte cavate dagli antichi, ma è vera critica applicata ai tempi suoi, con giudizi nuovi e sensati. La base di tutto l'edifizio è la lingua nobile, aulica, cortigiana, illustre, che è dappertutto e non è in alcuna parte, di cui ha voluto dare esempio nel *Convito*. Questo ideale parlare italico è illustre, in quanto si scosta dagli elementi locali, ove prendono forma i dialetti, e si accosta alla maestà e gravità del latino, la lingua modello. Voleva egli far del volgare quello che era il

1. *Ibid.*, I, XI, 21. I passi che seguono, *ibid.*, X, 9 e 12. 2. *Ibid.*, I, XIII, 12.

3. com'egli li chiama: cfr. *ibid.*, I, XI, 5 cit.: «E li ciechi sopra notati, che sono quasi infiniti, con la mano in su la spalla a questi mentitori, sono caduti ne la fossa de la falsa oppinione, de la quale uscire non sanno».

latino, non la lingua delle persone popolari, ma la lingua perpetua e incorruttibile degli uomini colti. Sogno assai simile a quello di una lingua universale, fondata co' procedimenti artificiali della scienza. Scegliere il meglio di qua e di là e far cosa una e perfetta, sembra cosa facile e assai conforme alla logica, ma è contro natura. Le lingue, come le nazioni, vanno all'unità per processi lenti e storici; e non per fusioni preconcelte, ma per graduale assorbimento e conquista degli elementi inferiori. Il ghibellino che dispregiava i dialetti comunali e voleva un parlare comune italico, di cui abbozzava l'immagine, ti rivelava già lo scrittore della « Monarchia ».

Il trattato, *De Monarchia*, è diviso in tre libri. Nel primo dimostra la perfetta forma di governo essere la monarchia; nel secondo prova questa perfezione essere incarnata nell'impero romano, sospeso, non cessato, perché preordinato da Dio; nel terzo stabilisce le relazioni tra l'impero e il sacerdozio, l'unico imperatore e l'unico papa.

L'eccellenza della monarchia è fondata sull'unità di Dio. Uno Dio, uno imperatore. Le oligarchie e le democrazie sono « polizie oblique », governi « per accidente », reggimenti difettivi.¹ Fin qui tutti erano d'accordo, guelfi e ghibellini. Non ci erano due filosofie: le premesse erano comuni ai due partiti.

E tutti e due ammettevano la distinzione tra lo spirito e il corpo, e la preminenza di quello, base della filosofia cristiana. E ne inferivano che nella società sono due poteri, lo spirituale e il temporale, il papa e l'imperatore. Il contrasto era tutto nelle conseguenze.

Se lo spirito è superiore al corpo, dunque, conchiudeva Bonifazio VIII, il papa è superiore all'imperatore. « Il potere spirituale » dice egli « ha il diritto d'instituire il potere temporale e di giudicarlo, se non è buono. E chi resiste, resiste all'ordine stesso di Dio, a meno ch'egli non immagini, come i manichei, due principii, ciò che sentenziamo errore ed eresia. Adunque ogni uomo dee essere sottoposto al pontefice romano, e noi dichiariamo che questa sottomissione è necessaria per la salute dell'anima ».²

Filosofia chiara, semplice, popolare, irresistibile per il carattere

1. *Le oligarchie . . . difettivi*: cfr. *Monarchia*, I, XII, 9. « Genus humanum solum imperante Monarcha sui et non alterius gratia est: tunc enim solum politie diriguntur oblique, democratie scilicet, oligarchie atque tyrannides, que in servitutem cogunt genus humanum . . . ». 2. Il passo è riportato dal Lamennais nel quinto capitolo dell'introduzione alla versione della *Divina commedia*; in *Oeuvres posthumes*, Paris 1855-58.

indiscusso delle premesse consentite da tutti e per l'evidenza delle conseguenze. Quando lo spirito era il sostanziale e il corpo in sé stesso era il peccato, e non valea se non come apparenza o organo dello spirito, cos'altro potevano essere i re e gl'imperatori, che erano il potere temporale, se non gl'investiti dal papa, gli esecutori della sua volontà? I guelfi, che, salve le franchigie comunali, ammettevano premesse e conseguenze, erano detti «la parte di santa Chiesa».

Dante ammetteva le premesse, e per fuggire alla conseguenza suppone che spirito e materia fossero ciascuno con sua vita propria, senza ingerenza nell'altro, e da questa ipotesi deduce l'indipendenza de' due poteri, amendue «organi di Dio» sulla terra, di diritto divino, con gli stessi privilegi, «due soli»,¹ che indirizzano l'uomo, l'uno per la via di Dio, l'altro per la via del mondo, l'uno per la celeste, l'altro per la terrena felicità. Perciò il papa non può unire i due reggimenti in sé, congiungere il pastorale e la spada; anzi, come vero servo di Dio e immagine di Cristo, dee dispregiare i beni e le cure di questo mondo, e lasciare a Cesare ciò che è di Cesare. L'imperatore dal suo canto dee usar riverenza al papa, appunto per la preminenza dello spirito sul corpo; e poichè il popolo è corrotto e usurpatore, e la società è viziosa e anarchica, il suo ufficio è di ridurre il mondo a giustizia e concordia, ristaurando l'impero della legge. Né è a temere che sia tiranno, perché nella stessa sua onnipotenza troverà il freno a sé stesso: perciò rispetterà le franchigie de' comuni e l'indipendenza delle nazioni. Questa era l'utopia dantesca o piuttosto ghibellina. Dante ne ha fatto un sistema e ne è stato il filosofo.

Scendendo alle applicazioni, Dante mostra nel secondo libro che la monarchia romana fu di tutte perfettissima. La sua storia risponde alle tre età dell'uomo. Nell'infanzia ebbe i re: adulta, e retta a popolo, con geste maravigliose, una serie di miracoli che attestano la sua missione provvidenziale, si apparecchiò alla età virile, ordinandosi a monarchia sotto Augusto, che san Tommaso chiama vicario di Cristo, e che Dante, seguendo la tradizione vir-

1. *Monarchia*, III, I, 5: «duo luminaria», e *Purg.*, XVI, 107-8: «Soleva Roma che il buon mondo feo / due soli aver . . .». Nel periodo seguente sono riecheggiati luoghi dello stesso canto: «L'un l'altro ha spento; ed è giunta la spada / col pastorale . . .» (vv. 109-10) e «Di oggimai che la chiesa di Roma, / per confondere in sé due reggimenti . . .» (vv. 127-8).

giliana, dice discendente da Enea fondatore dell'impero, per disegno divino.¹ E fu a quel tempo che nacque Cristo, e «fu suddito dell'impero», e compì l'opera della redenzione delle anime, mentre Augusto componeva il mondo in perfetta pace.²

Da queste premesse storiche Dante conchiude che Roma per dritto divino dee essere la capitale del mondo, e che giustizia e pace non può venire in terra se non con la ristaurazione dell'impero romano, «la monarchia predestinata», di cui la più bella parte, il giardino, era l'Italia.³

In apparenza, questo era un ritorno al passato,⁴ ma ci era in germe tutto l'avvenire: ci era l'affrancamento del laicato e l'avviamento a più larghe unità. I guelfi si tenevano chiusi nel loro comune; ma qui al di là del comune vedi la nazione, e al di là della nazione l'umanità, la confederazione delle nazioni. Era un'utopia che segnava la via della storia.

Guelfi e ghibellini avevano comune la persuasione che la società era corrotta e disordinata, e chiedevano il paciere. La selva, immagine della corruzione, è un punto di partenza comune a Brunetto guelfo e a Dante ghibellino. I guelfi chiamavano paciere nelle loro discordie un legato del papa, come Carlo di Valois, «che giostrò con la lancia di Giuda», come dice Dante.⁵ I ghibellini invocavano l'imperatore. E credesi che Dante abbia scritto questo trattato per agevolare la via all'imperatore Arrigo VII di Lucemburgo, sceso a pacificare l'Italia e morto al principio dell'impresa, glorificato da Dante, celebrato da Mussato, lacrimato da Cino.⁶ Non avevano ancora imparato, e guelfi e ghibellini, che chiamar pacieri è mettersi a discrezione altrui, e che metter l'ordine e salvar la società dalle fazioni è antico pretesto di tutt'i conquistatori.

Dante scrisse lettere anche in latino. Una ne scrisse appunto ad

1. In più luoghi: *Inf.*, II, 20-1; *Monarchia*, I, xvi, 1-2; *Convivio*, IV, v, 6-8; *Epistole*, VII, 14. 2. *mentre . . . pace*: cfr. *Convivio*, IV, v, 8 e *Par.*, VI, 80: «con costui puose il mondo in tanta pace». 3. *conchiude . . . Italia*: cfr. *Convivio*, IV, v, 4 e *Purg.*, VI, 105. 4. *questo . . . passato*: cfr. il saggio del '58 *Carattere di Dante e sua utopia*, pubblicato nella «Rivista Contemporanea» di Torino, poi in *Saggi critici*; si veda ora in *Lezioni e saggi cit.*, pp. 547 sgg. A scorgere nell'utopia dantesca un semplice ritorno al passato era stato lo studioso tedesco Franz Wegele (1823-1897) nel suo *Dante Alighieri's Leben und Werke, kulturgeschichtlich dargestellt* (Jena 1852). 5. *come dice Dante*: cfr. *Purg.*, XX, 73-4. 6. *glorificato . . . Cino*: rispettivamente in *Par.*, XXX, 136-8, nel *De gestis Henrici* e da Cino da Pistoia nella canzone, già ricordata, *L'alta virtù che si ritrasse al cielo*.

Arrigo nella sua venuta.¹ Raccogliendo insieme le sue opere latine, di cui la più originale è quella *De vulgari eloquio*, e unendovi il *Convito*, si può avere un giusto concetto del suo lavoro intellettuale.

Era uomo dottissimo, ma non era un filosofo. Né la filosofia fu la sua vocazione, lo scopo a cui volgesse tutte le forze dello spirito. Fu per lui un dato, un punto di partenza. L'accettò come gli veniva dalla scuola, e ne acquistò una piena notizia. Seppe tutto, ma in nessuna cosa lasciò un'orma del suo pensiero, posto il suo studio meno in esaminare che in imparare. Accoglie qualsiasi opinione anche più assurda, e gran parte degli errori e de' pregiudizi di quel tempo. Cita con uguale riverenza Cicerone e Boezio, Livio e Paolo Orosio, scrittori pagani e cristiani. La citazione è un argomento. Il suo filosofare ha i difetti dell'età. Dimostra tutto, anche quello che non è controverso; dà pari importanza a tutte le quistioni. Ammassa argomenti di ogni qualità, anche i più puerili; spesso non vede la sostanza della quistione, e si perde in minuterie e sottigliezze. Aggiungi il gergo scolastico e le infinite distinzioni. Pure, se fra tanti viottoli ti regge ire sino alla fine, troverai nella sua *Monarchia* un'ampiezza ed unità di disegno ed una concordanza di parti, che ti fa indovinare il grande architetto dell'altro mondo.

I difetti delle opere latine sono comuni al *Convito*, e gl'intralciano lo stile, e gl'impediscono quell'andamento naturale e piano del discorso, che potea renderlo accessibile agl'illetterati, a' quali era destinato. La sua teoria della lingua illustre lo allontana da quell'andare soave e semplice della prosa volgare, e quando gli altri volgarizzano il latino, egli latinizza il volgare, cercando nobiltà e maestà nelle perifrasi, ne' contorcimenti e nelle inversioni. Usa una lingua ibrida, non italiana e non latina, spogliata di tutte le movenze e attitudini vivaci del dialetto, e lontana da quella dignità e misura, che ammira nel latino e a cui tende con visibile e infelice sforzo. Se la natura gli avesse concesso un più squisito senso artistico, avrebbe forse potuto essere fondatore della prosa. Ma gli manca la grazia, e senti la rozzezza nello sforzo della eleganza. Salvo qualche raro intervallo, che la passione lo scalda e lo fa eloquente, la sua prosa, come la sua lirica, fa desiderare l'artista.

Vocazione di Dante non fu la filosofia e non fu la prosa. Quello ch'egli cercava, non poté realizzarlo come scienza e come prosa.

1. Una . . . venuta: cfr. *Epistole*, VII.

— Che cerchi? — gli domandò un frate. Rispose: — Pace. —¹ E questo cercavano tutt'i contemporanei. Pace era concordia del regno terrestre col regno celeste, dell'anima con Dio, il regno di Dio sulla terra. «Adveniat regnum tuum.» Pace vera quaggiù non può essere; vera pace è in Dio, nel mondo celeste; Beatrice morendo pareva che dicesse: «Io sono in pace».² La vita è una prova, un tirocinio, per accostarsi quanto si può all'ideale celeste e meritarsi l'eterna pace.

Lo scopo della vita è la salvazione dell'anima, la pace dell'anima nel mondo celeste. Vivere è morire alla terra per vivere in cielo. La vita è la storia dell'anima, è un «mistero». Uscita pura dalle mani di Dio «che la vagheggia», è sottoposta quaggiù al male e al dolore, e non può tornare nella patria che purificata di ogni macula terrestre.³ Per giungere a pace bisogna passare per tre gradi, personificati ne' tre esseri, Umano, Spoglia e Rinnova, e a' quali rispondono i tre mondi, inferno, purgatorio e paradiso. Il mistero o la storia finisce al primo grado, quando l'anima sopraffatta dall'Umano e vinta nella sua battaglia col demonio, viene in potere di questo: è la tragedia dell'anima, la tragedia di Fausto, prima che Goethe, ispirato da Dante, lo avesse riscattato. Ma quando l'anima vince le tentazioni del demonio, e si spoglia e si purga dell'Umano, hai la sua glorificazione nell'eterna pace: hai la commedia dell'anima. Questo è il mistero, ora tragedia, ora commedia, secondo che prevale l'umano o il divino, il terrestre o il celeste, che giace in fondo a tutte le rappresentazioni e a tutte le leggende di quell'età. Messo in iscena, era detto «rappresentazione»; narrato, era leggenda o vita; esposto in figura, era al-

1. *Che cerchi* . . . Pace: l'episodio tramandato dalla discussa lettera di frate Ilario («Et cum ipse verbum non redderet, sed loci tamen constructionem inspiceret, iterum interrogavi, quid peteret aliter quereret. Tunc ille, circumspicis mecum fratribus, dixit: Pacem») e dal Boccaccio, *Vita di Dante*, ebbe per il suo colorito romantico particolare fortuna nella critica ottocentesca: cfr. C. Balbo, *Vita di Dante*, I, II, cap. VI e Settembrini, *Lezioni* cit. L'aneddoto è riferito anche dal Quinet, op. cit., I, p. 130; ma soprattutto, per il peso attribuitogli, si veda Carlo Troya, *Del Veltro allegorico dei ghibellini* (1826), Bari 1932, pp. 61-2. Per la lettera di Ilario (o Ilaro) e l'attribuzione al Boccaccio, cfr. la memoria di Giuseppe Billanovich, *La leggenda dantesca del Boccaccio: dalla lettera di Ilaro al Trattatello in laude di Dante*, in «Studi danteschi», XXVIII (1949), pp. 45 sgg. 2. *Vita nuova*, XXIII, *Donna pietosa e di novella etate*, v. 70. 3. *non può . . . terrestre*: allude all'allegoria dell'anima, di cui a pp. 86 sgg., e alla *Commedia spirituale*. Per la citazione, contaminata qui dal ricordo dantesco («Esce di mano a lui che la vagheggia», *Purg.*, XVI, 85), cfr. p. 92.

legoria, rappresentato in modo diretto e immediato, era visione; anzi le due forme si compenetravano, e spesso l'allegoria era una visione, e la visione era allegorica. Allegorie, visioni, leggende, rappresentazioni erano diverse forme di questo mistero dell'anima, del quale i teologi erano i filosofi, e i predicatori erano gli oratori, che aggiungevano spesso alla dottrina l'esempio, qualche leggenda o visione, com'è nello *Specchio di vera penitenza*.

Il mistero dell'anima era in fondo tutta una metafisica religiosa, che comprendeva i più delicati e sostanziali problemi della vita, e produceva una civiltà a sé conforme. Ci entrava l'individuo e la società, la filosofia e la letteratura.

La letteratura volgare in senso prettamente religioso si stende per due secoli da Francesco di Assisi e Jacopone sino a Caterina. L'*Allegoria dell'anima*, la rappresentazione del giovane monaco, l'*Introduzione alle virtù*, la *Commedia dell'anima* sono in forma letteraria la teoria di questo mistero, che nelle lettere di Caterina raggiunge la sua perfezione dottrinale, ed acquista la sua individuazione o realtà storica ne' *Fioretti*, nelle leggende e nelle visioni del Cavalca e del Passavanti.

Ma questa letteratura era senza eco nella classe colta da cui esce l'impulso della vita intellettuale. Dante spregiava il latino della Bibbia, come privo di dolcezza e di armonia. Quello scrivere così alla buona e come si parla era tenuto barbarie e rozzezza. Vagheggiavano una forma di dire illustre e nobile, prossima alla maestà del latino, della quale Dante dice' nel *Convito* un saggio poco felice. Né potea piacere quella semplicità di ragionamento con tanta scarsezza di dottrina ad uomini che uscivano dalle scuole con tanta filosofia in capo, con tanta erudizione sacra e profana. Ma se aveano in poco conto quella letteratura, giudicata povera e rozza, non era diverso il concetto che essi avevano della vita. I teologi filosofavano e i filosofi teologizzavano. La rivelazione rimaneva integra nelle sue basi essenziali, ammesse come assiomi indiscutibili. Tali erano l'unità e personalità di Dio, l'immortalità dello spirito e lo scopo della vita oltre terreno.

Ma se il concetto era lo stesso, la materia era più ampia, abbracciando la coltura, oltre la Bibbia e i santi Padri, quanto del mondo antico era noto, e la forma era più libera, paganizzando sotto lo scudo dell'allegoria e voltando il linguaggio cristiano nelle formole di Aristotile e Platone.

Il regno di Dio chiamavano regno della filosofia. E realizzare il regno di Dio era conformare il mondo a' dettati della filosofia, unificare intelletto e atto. Il mediatore era l'Amore, principio delle cose divine e umane, e non l'amore sensuale, ch'era peccato, ma un amore intellettuale, l'amore della filosofia. Il frutto dell'amore è la sapienza, che non è puro intelletto, ma intelletto e atto congiunti, la virtù. Il regno di Dio in terra era dunque il regno della virtù, o come dicevano, della giustizia e della pace. A realizzare questo regno erano strumenti i due Soli, i due organi di Dio, il papa e l'imperatore. La politica era l'arte di realizzare questo regno della giustizia e della pace, rendendo gli uomini virtuosi e felici. Il criterio politico era puramente etico, come s'è visto in Albertano giudice, in Egidio Colonna, in Mussato, in Dino Compagni. All'effettuazione di questo regno etico concorreva la tradizione virgiliana; perché Virgilio era un testo non meno rispettabile che la Bibbia. E si attendeva la monarchia predestinata da Dio, la ristorazione dell'impero romano.

In questi due secoli abbiamo due letterature quasi parallele, e persistenti l'una accanto all'altra: una schiettamente religiosa, chiusa nella vita contemplativa, circoscritta alla Bibbia e a' santi Padri, e che ha per risultato inni e cantici e laude, rappresentazioni, leggende, visioni, e l'altra che vi tira entro tutto lo scibile e lo riduce a sistema filosofico, e abbraccia i varii aspetti della vita, e dà per risultato somme, enciclopedie, trattati, cronache e storie, sonetti e canzoni. Tra queste due letterature erra la novella e il romanzo, eco della cavalleria, rimasti senza seguito e senza sviluppo, quasi cosa profana e frivola.

Gli uomini istruiti si studiavano di render popolare la cultura, specialmente nella sua parte più accessibile e pratica, l'etica e la morale. Indi le tante versioni e raccolte di precetti etici sotto nome di «fiori», «giardini», «tesori», «ammaestramenti». Un tentativo di questo genere fu il *Tesoretto*.

Nella prima parte della lirica dantesca hai la storia ideale della santa, nella sua purezza soppresso il demonio e le tentazioni della carne. È il mistero dell'anima così come è rappresentato nella *Commedia dell'anima*. L'anima, che uscita pura dalle mani di Dio, dopo breve pellegrinaggio ritorna in cielo bellezza spirituale, o luce intellettuale, è Beatrice; e Beatrice è la santa della gente colta, è la donna platonica e innominata de' poeti, battezzata e santificata.

Nella seconda parte Beatrice è la filosofia, che riceve la sua esplicazione dottrinale nelle *Canzoni* e nel *Convito*.¹ La poesia va a metter capo nella pura scienza, nell'esposizione scolastica di un mondo morale, dell'etica.

La letteratura popolare va a finire nelle lettere dottrinali e monotone di Caterina: il suo difetto ingenito è l'astrazione dell'ascetismo. La letteratura dotta va a finire nelle sottigliezze scolastiche del *Convito*: il suo difetto intrinseco è l'astrazione della scienza. Tutte e due hanno una malattia comune, l'astrazione, e la sua conseguenza letteraria, l'allegoria.

Ma il mondo di Dante non potea rimaner chiuso in questi limiti, o piuttosto non era questo il suo mondo naturale e geniale, conforme alle qualità del suo spirito e del suo genio, e ci sta a disagio. La sua forza non è l'ardore della ricerca e della investigazione, che è il genio degli spiriti speculativi. La scienza è per lui un domma: il cervello rimane passivo in quelle scolastiche esposizioni. Avea troppa immaginazione, perché potesse rimaner nell'astratto, e studia più a figurarlo e colorirlo che a discuterlo e interrogarlo. La fantasia creatrice, il vivo sentimento della realtà, le passioni ardenti del patriota disingannato e offeso, le ansietà della vita pubblica e privata, non poteano avere appagamento in quella regione astratta della scienza, che pur gli era tanto cara. Sentiva il bisogno meno di esporre che di realizzare. E volle realizzare questo regno della scienza o regno di Dio che tutti cercavano, farne un mondo vivente.

Il mondo è una selva oscura, corrotto dal vizio e dall'ignoranza. Rimedio è la scienza, secondo i cui principii dovrebbe esser conformato. La scienza è il mondo ideale, non qual è, ma quale dee essere. Questo ideale si trova realizzato nell'altra vita, nel regno di Dio, conforme alla verità e alla giustizia. Perciò ad uscir dalla selva non ci è che una via, la contemplazione e la visione dell'altra vita. Per questa via l'anima, superate le battaglie del senso e purificatasi, ha la sua pace, la sua eterna commedia, la beatitudine.

Da questo concetto semplice e popolare uscì la contemplazione o visione, detta la *Commedia*, rappresentazione allegorica del regno di Dio, il mistero dell'anima o la commedia dell'anima.

1. Cfr. il capitolo terzo, sulla lirica di Dante, e in particolare p. 61 e relativa nota 1.

VII

LA « COMMEDIA »

Chi mi ha seguito vede che la « divina commedia » non è un concetto nuovo, né originale, né straordinario, sorto nel cervello di Dante e lanciato in mezzo a un mondo meravigliato. Anzi il suo pregio è di essere il concetto di tutti, il pensiero che giaceva in fondo a tutte le forme letterarie, rappresentazioni, leggende, visioni, trattati, tesori, giardini, sonetti e canzoni. L'*Allegoria dell'anima* e la *Commedia dell'anima* sono gli schemi,¹ le categorie, i lineamenti generali di questo concetto.

Nel *Convito* la sostanza è l'etica, che Dante cerca di rendere accessibile agli illetterati, esponendola in prosa volgare. Qui il problema è rovesciato. La sostanza sono le tradizioni e le forme popolari rannodate intorno al mistero dell'anima, il concetto di tutt'i misteri e di tutte le leggende, ed è in questo quadro che Dante gitta tutta la coltura di quel tempo. Con questa felice ispi-

Scritto fra l'estate del 1868 e i primi mesi del 1870, il capitolo segna la conclusione del lungo travaglio critico del De Sanctis intorno alla poesia dantesca, che ebbe inizio con le lezioni giovanili, di stretta osservanza hegeliana (cfr. *Teoria e storia* cit., I, pp. 214-21), e toccò le punte di maggiore tensione negli anni 1854-58 con le lezioni di Torino e di Zurigo e coi primi saggi, su Pier della Vigna e sulla versione del Lamennais, pubblicati rispettivamente ne « Lo spettatore » e nel « Cimento », entrambi nel luglio 1855, *Dell'argomento della « Divina Commedia »* e *Carattere di Dante e sua utopia*, apparsi nella « Rivista Contemporanea » nel 1857 e 1858. Dieci anni più tardi, nell'atto di porre mano alla *Storia*, il De Sanctis era tornato a Dante con nuovo fervore, stendendo i grandi saggi, che videro la luce nella « Nuova Antologia », del 1869, su Francesca, Farinata e Ugolino. Mentre i saggi rappresentano in qualche modo la continuazione dell'appassionato discorso critico delle lezioni, le pagine della *Storia* mirano a fissare storicamente il significato della *Commedia*, che « realizzò come arte » il Medioevo, superandolo, e aprendo la via al mondo moderno. Centro dell'interesse desanctisiano è il rapporto allegoria-poesia, il dualismo fra mondo intellettuale allegorico e mondo poetico, che egli vede ricomporsi nella « reciprocità d'azione fra i due mondi onnipresenti », cioè nell'« unità della coscienza di Dante », « spettatore, attore e giudice ». Per tutti gli scritti danteschi successivi alle lezioni giovanili, cfr. *Lezioni e saggi* cit. La posizione del De Sanctis nella storia della critica dantesca può vedersi delineata nella rassegna di DANIELE MATTALIA in *Classici italiani nella storia della critica*, a cura di Walter Binni, Firenze 1954, I, pp. 3-93 e nell'introduzione di SERGIO ROMAGNOLI a *Lezioni e saggi* cit.

1. *schemi*: così nel ms. Nelle due prime edizioni Morano: « scherzi », nella terza: « schizzi ». Per il rapporto fra la letteratura ascetica popolare e quella propriamente d'arte, cfr. pp. 85 sgg.

razione, pigliando a base della coltura le tradizioni e le forme popolari, riunisce le due letterature, che si contendevano il campo, intorno al comune concetto che le ispirava, il mistero dell'anima. La rappresentazione e la leggenda esce dalla sua rozza volgarità e si alza a' più alti concepimenti della scienza; la scienza esce dal santuario e si fa popolo, si fa mistero e leggenda. Indi l'immensa popolarità di questo libro, che gl'illetterati accettavano nel senso letterale e i dotti comentavano come un libro di scienza, come la *Somma* di san Tommaso. Il popolo vedeva in quei versi quel medesimo che sentiva nelle prediche, nelle divozioni e rappresentazioni, né è maraviglia che qualcuno guardando Dante con quella faccia pensosa e come alienata, dicesse: — Costui par veramente uscito ora dall'inferno. —¹ Gli eruditi si affannavano a cercare il senso de' versi strani,² e il Boccaccio iniziava quella serie di commenti che spesso in luogo di squarciare il velo lo fanno più denso.³

In effetti la *Divina Commedia* è una visione dell'altro mondo allegorica. Cristianamente, la visione e la contemplazione dell'altra vita è il dovere del credente, la perfezione. Il santo vive in ispirito nell'altro mondo; le sue estasi, le sue visioni si riferiscono alla seconda vita, a cui sospira. Dante accetta questa base ascetica, popolarissima: contemplare e vedere l'altro mondo è la via della salvezza. Per campare dalla selva del vizio e dell'ignoranza, egli si getta alla vita contemplativa, vede in ispirito l'altro mondo e narra quello che vede. Questo è il motivo ordinario di tutte le visioni, è la storia di tutt'i santi, è il tema di tutt'i predicatori, è la lettera della *Commedia*, visione dell'altro mondo, come via a salute. Ma la visione è allegoria. L'altro mondo è allegoria e immagine di questo mondo, è in fondo la storia o il mistero dell'anima ne' suoi tre stati, detti nell'*Allegoria dell'anima* Umano, Spoglia, Rinnova, che rispondono a' tre mondi, Inferno, Purgatorio e Paradiso. È l'anima intenebrata dal senso, nello stato puramente umano, che spogliandosi e mondandosi della carne si rin-

1. *né è maraviglia . . . inferno*: l'aneddoto leggendario, uno dei tanti fioriti intorno a Dante e tornati attuali nell'interpretazione romantica della biografia e dell'opera del poeta, è riferito dal Boccaccio, *Trattatello* cit., VIII.
2. *versi strani*: cfr. *Inf.*, IX, 62-3: « mirate la dottrina che s'asconde / sotto il velame de li versi strani ». 3. *quella serie . . . denso*: per l'atteggiamento del *De Sanctis* di fronte agli arbitrii compiuti dalla critica antica e moderna sul corpo vivo del poema, dai chiosatori trecenteschi all'Ozanam e allo stesso Hegel, si veda più oltre, pp. 162 sgg. e, fra l'altro, il saggio già ricordato sull'argomento della *Divina commedia*, in *Lezioni e saggi* cit., pp. 540 sgg.

nova, ritorna pura e divina. Questa allegoria era popolare e comune non meno che la lettera. Ciascuno vedeva un po' l'altro mondo con l'occhio di questo mondo, con le sue passioni e interessi. I predicatori, soprattutto nella descrizione delle pene infernali, cercavano immagini delle passioni terrene. Il mistero dell'anima era la base di tutte le invenzioni, la leggenda delle leggende. L'uomo, caduto nell'errore e nella miseria, che finisce o vendendo l'anima al demonio o purgandosi e salvandosi, era il fondamento di tutte le storie popolari, come s'è visto nell'*Introduzione alle virtù* e nella *Commedia dell'anima*.

La *Commedia dell'anima* è l'anima uscita dalle mani di Dio pura, che in terra combatte le sue battaglie con la carne e col demonio, e vince assistita dalla grazia di Dio. Vizi e virtù combattono, come gli dei di Omero, intorno all'anima; le virtù vincono e l'anima è salva. Nell'*Introduzione alle virtù* è un giovane caduto in miseria, a cui apparisce confortatrice la Filosofia, sua maestra e signora, e gli mostra la battaglia de' Vizi e delle Virtù; e il giovane, spregiando i beni terrestri, si leva al cielo.¹ La filosofia è anche la divina consolatrice di Boezio, così popolare, e di Dante, a cui dopo la morte di Beatrice apparve questa nobilissima figlia dell'Imperatore dell'universo,² facendolo suo amico e servo. Il vizio e l'ignoranza, la conversione per opera di Dio o della filosofia, la redenzione e beatificazione, visione di Dio e della scienza, era il luogo comune delle due letterature, de' semplici e degli uomini colti. E Dante fonde insieme le due forme, e tira nella sua allegoria filosofia e teologia, ragione e grazia, Dio e scienza, e fa un mondo armonico, assegnando a ciascuno il suo luogo. L'anima nell'inferno e nel purgatorio, non essendo uscita ancora dal terreno, ha a guida il lume naturale, la ragione o la filosofia; ma la ragione è insufficiente senza la grazia di Dio: fatta libera e monda e leggiera, ha nel paradiso maestra la grazia o la teologia, luce intellettuale, che le mostra la scienza senza velo, o Dio nella sua essenza.

Perché l'altro mondo è allegorico, figura dell'anima nella sua storia, il poeta è sciolto da' vincoli liturgici e religiosi e spazia nel mondo libero dell'immaginazione. Prendendo a base le tradizioni e le forme cristiane, adopera alla sua costruzione tutt'i materiali della scienza, sacra e profana, e le tradizioni e favole del

1. Per l'*Introduzione alle virtù* e per l'accenno, che segue, al *De consolatione philosophiae*, cfr. pp. 80 sgg. 2. Cfr. *Convivio*, II, XV, 12.

mondo pagano, mescolando insieme Enea e san Paolo, Caronte e Lucifero, figure classiche e cristiane. Così ha realizzato quel mondo universale della coltura, tanto desiderato dalle classi colte e fino allora tentato invano, cristiano nel suo spirito e nella sua lettera,¹ ma dove già penetra da tutte le parti il mondo antico. Mescolanza che in molti contemporanei pare strana e grottesca, legittimata qui dall'allegoria, che concede al poeta libertà di forme ch'egli creda più acconce a significare i suoi concetti. Il mondo pagano e la scienza profana sono qui materiali di costruzione, usati a edificare un tempio cristiano, a quel modo che colonne egizie e greche si veggono talora nelle costruzioni moderne divenire simbolo e figure de' nuovi tempi e delle nuove idee. Così a questa costruzione gigantesca prendon parte tutte le età e tutte le forme, fuse insieme e battezzate, penetrate da un solo concetto, il concetto cristiano.

L'ordito è semplicissimo: è la storia o mistero dell'anima nella sua espressione elementare, come si trova nella rappresentazione della *Commedia dell'anima*; e l'hai già tutta e chiara innanzi, fin dal primo canto. Dante nel giorno del Giubileo, quando Bonifazio faceva mostra di tutta la sua possanza e il mondo cristiano si raccoglieva intorno a lui, si trova smarrito in una selva oscura, e sta per soggiacere all'assalto delle passioni, figurate nella lonza, il leone e la lupa, quando a camparlo dal luogo selvaggio esce Virgilio, e lo mena seco a contemplare l'inferno e il purgatorio, ove, confessati i suoi falli, guidato da Beatrice, sale in paradiso e di luce in luce giunge alla faccia di Dio. Allegoricamente, Dante è l'anima, Virgilio è la ragione, Beatrice è la grazia, e l'altro mondo è questo mondo stesso nel suo aspetto etico e morale, è l'etica realizzata, questo mondo quale dee essere secondo i dettati della filosofia e della morale, il mondo della giustizia e della pace, il regno di Dio.

Dante è l'anima non solo come individuo, ma come essere collettivo, come società umana, o umanità. Come l'individuo, così la società è corrotta e discorde, e non può aver pace se non instaurando il regno della giustizia o della legge, riducendosi dall'arbitrio de' molti sotto unico moderatore. E qui entra la tradizione virgiliana: la monarchia prestabilita da Dio, fondata da Augusto, discendente di Enea, e Roma per diritto divino capo del mondo. Questo concetto politico non è intruso e soprapposto, ma è, come si

1. Così nel ms. Nelle edizioni Morano e successive: « nella sua letteratura ».

vede, lo stesso concetto etico, applicato all'individuo e alla società.

È tale la medesimezza, che la stessa allegoria si può interpretare in un senso puramente etico, per rispetto all'individuo, e in un senso politico, per rispetto alla società. E non è perciò maraviglia che la stessa materia si presti con tanta docilità alle più diverse interpretazioni.

Se l'allegoria ha reso possibile a Dante una illimitata libertà di forme, gli rende d'altra parte impossibile la loro formazione artistica. Dovendo la figura rappresentare il figurato, non può essere persona libera e indipendente, come richiede l'arte, ma semplice personificazione o segno d'idea, sicché non contenga se non i tratti soli che hanno relazione all'idea, a quel modo che il vero paragone non esprime di sé stesso se non quello solo che sia immagine della cosa paragonata. L'allegoria dunque allarga il mondo dantesco, e insieme lo uccide, gli toglie la vita propria e personale, ne fa il segno o la cifra di un concetto a sé estrinseco. Hai due realtà distinte, l'una fuori dell'altra, l'una figura e adombramento dell'altra, perciò amendue incompiute e astratte. La figura, dovendo significare non sé stessa, ma un altro, non ha niente d'organico e diviene un accozzamento meccanico mostruoso, il cui significato è fuori di sé, com'è il grifone del Purgatorio, l'aquila del Paradiso, e il Lucifero, e Dante con le sette P incise sulla fronte.¹

La poesia non s'era ancora potuta sciogliere dall'allegoria. Il cristianesimo in nome del Dio spirituale faceva guerra non solo agl'idoli, ma anche alla poesia, tenuta lenocinio e artificio: voleva la nuda verità. E verità era filosofia o storia: la verità poetica non era compresa. La poesia era stimata un tessuto di menzogne, e poeta e mentitore, come dice il Boccaccio, era la stessa cosa; i versi erano chiamati, come dice san Girolamo, cibo del diavolo.² La poesia perciò non fu accettata se non come simbolo e veste del vero: l'allegoria fu una specie di salvacondotto, pel quale poté riapparire fra gli uomini. Erano detti poeti solenni, a distinzione de' popolari, i dotti che esprimevano in poesia la dottrina sotto figura, o in forma diretta. Dante definisce la poesia «banditrice del vero», sotto «il velame della favola ascoso», di modo che il lettore

1. *il grifone . . . fronte*: cfr. rispettivamente *Purg.*, XXIX, 106 sgg.; *Par.*, XVIII, 94 sgg. e XIX; *Inf.*, XXXIV, 28 sgg.; *Purg.*, IX, 112-4. 2. *i versi . . . diavolo*: «Carmina poetarum sunt cibus demoniorum», nell'epistola *De filio prodigo* a papa Damaso citata dal Boccaccio, *Comento alla Divina Commedia*; Bari 1918, I, p. 141.

«sotto alla dura corteccia, sotto favoloso e ornato parlare, trovi salutar e dolciissimi ammaestramenti». La poesia è in sé una «bella menzogna», che non ha alcun valore, se non come figura del vero.¹

Con questa falsa poetica, di cui abbiamo visto l'influenza ne' nostri lirici, Dante lavora sopra idee astratte: trova una serie di concetti, e poi ti forma una serie corrispondente di oggetti. Le menti erano assuefatte a questo processo, a correre al generale. Il campo ordinario della filosofia scolastica era l'Ente con tutte le altre generalità, e la pratica del sillogismo avea avvezzi tutti, anche i poeti, a cercare in ogni cosa la maggiore, la proposizione generale. Ora quel mondo di concetti è la maggiore dell'altro mondo.

Quali sieno questi concetti, io dirò quasi con le stesse parole di Dante.

La patria dell'anima è il cielo, e come dice Dante, discende in noi da altissimo abitacolo.² Essa partecipa della natura divina.

L'anima, uscendo dalle mani di Dio, è «semplicetta», «sa nulla»; ma ha due facoltà innate, la ragione e l'appetito, «la virtù che consiglia», e l'esser «mobile ad ogni cosa che piace», l'esser «presta ad amare».³

L'appetito (affetto, amore) la tira verso il bene.⁴ Ma nella sua ignoranza non sa discernere il bene, segue la sua falsa immagine e s'inganna. L'ignoranza genera l'errore, e l'errore genera il male.⁵

Il male o il peccato è posto nella materia, nel piacere sensuale.⁶

1. Le citazioni, più che dal passo corrispondente del *Convivio* (II, I, 3: «L'altro si chiama allegorico, e questo è quello che si nasconde sotto 'l manto di queste favole ed è una veritate ascosa sotto bella menzogna»), sono tratte dal *Comento* cit. del Boccaccio (Canto I, lezione II): «Quello che i poeti finsero, fecero per forza d'ingegno, e in assai cose non il vero, ma quello che essi secondo i loro errori estimavan vero, sotto il velame della favola ascoserò. Ma i poeti cristiani, de' quali sono stati assai, non ascoserò sotto il loro favoloso parlare alcuna cosa non vera . . . la qual cosa assai bene si può cognoscere per la "Buccolica" del mio eccellente maestro Francesco Petrarca, la quale chi prenderà e aprirà, non con invidia, ma con caritatevole discrezione, troverà sotto alle dure cortecce salutevoli e dolciissimi ammaestramenti . . .»; ed. cit., pp. 141-3. 2. e come . . . abitacolo: cfr. *Convivio*, IV, XXI, 9: «celestiale anima discese in noi, de l'altissimo abitaculo venuta . . .». 3. «Esce di mano a lui che la vagheggia / l'anima semplicetta che sa nulla» (*Purg.*, XVI, 85-6). «Innata vi è la virtù che consiglia . . .», «L'anima ch'è creata, ad amar presta, / ad ogni cosa è mobile che piace» (*Ibid.*, XVIII, 62 e 19-20) [n. d. a.]. Il verso 19 propriamente suona: «L'animo, ch'è creato ad amar presto». 4. «Ciascun confusamente un bene apprende» (*Ibid.*, XVII, 127) [n. d. a.]. 5. «Immagini di ben seguendo false» (*Ibid.*, XXX, 131) [n. d. a.]. 6. «Le presenti cose / col falso lor piacer volser miei passi» (*Ibid.*, XXXI, 34-5) [n. d. a.].

Il bene è posto nello spirito: il sommo Bene è Dio, puro spirito.¹

L'uomo dunque, per esser felice, dee contrastare alla carne e accostarsi al sommo Bene, a Dio. A questo fine gli è stata data la ragione come consigliera: indi nasce il suo libero arbitrio e la moralità delle sue azioni.²

La ragione per mezzo della filosofia ci dà la conoscenza del bene e del male. Lo studio della filosofia è perciò un dovere, è via al bene, alla moralità. La moralità è la «bellezza della filosofia»;³ è l'etica, «regina delle scienze», «il primo cielo cristallino».⁴

A filosofare è necessario amore. L'amore (appetito) può esser semenza di bene e di male, secondo l'oggetto a cui si volge. Il falso amore è «appetito non cavalcato dalla ragione».⁵ Il vero amore è studio della filosofia, «unimento spirituale dell'anima con la cosa amata».⁶

Filosofia è «amistanza a sapienza»,⁷ amicizia dell'anima con la sapienza. Nelle nature inferiori l'amore è «sensibile dilettazione». Solo l'uomo, come «natura razionale, ha amore alla verità e alla virtù» (alla filosofia).

Ciò è vera felicità, che per contemplazione della verità si acquista.⁸

In questi concetti si trova il succo della morale antica. Già i filosofi pagani aveano mostrato la filosofia come unico porto fra le tempeste della vita: esser filosofo significava e significa anche oggi resistere alle passioni ed a' piaceri, vincer sé stesso, serbare l'egualianza dell'animo nelle umane vicissitudini.

Ma ecco ora sopraggiungere il cristianesimo.

L'umanità per il peccato d'origine cadde in servitù dei sensi (del male o del peccato), e la ragione e l'amore non furono più sufficienti a salvarla. La ragione andava a tentoni e menava all'errore; «i filosofi andavan e non sapevan dove»;⁹ l'amore rimasto

1. «Solo il peccato è quel che la disfranca / e falla dissimile al sommo Bene» (*Par.*, VII, 79-80) [*n. d. a.*]. 2. «Questo è il principio, là onde si piglia / cagion di meritare in voi . . .» (*Purg.*, XVIII, 64-5). «Color che ragionando andaro al fondo, / s'accorser d'esta innata libertade, / però moralità lasciaro al fondo» (*Ibid.*, 67-9) [*n. d. a.*]. 3. *Convivio*, III, XV, 11. 4. *Ibid.*, II, XIV, 14: «Lo Cielo cristallino, che per primo mobile dinanzi è contato, ha comparazione assai manifesta a la morale filosofia». 5. *Ibid.*, IV, XXVI, 6. 6. *Ibid.*, III, II, 3: «Amore, veramente pigliando e sottilmente considerando, non è altro che unimento spirituale de l'anima e de la cosa amata». 7. *Ibid.*, III, XI, 6. Le citazioni seguenti *ibid.*, III, III. 8. *Ciò è . . . acquista: ibid.*, III, XI, 14-5: «fine de la Filosofia è quella eccellentissima dilezione che non pate alcuna intermissione o vero difetto, cioè vera felicitàde che per contemplazione de la veritade s'acquista». 9. *Par.*, XIII, 125-6: «Parmenide, Melisso, e Brisso, e molti, / li quali andavano e non sapean dove».

senza « rettore »¹ divenne appetito sensuale. Era necessaria una redenzione soprannaturale. Dio si fece uomo e redense l'umanità, offrendosi vittima espiatoria per lei.²

Mediante questo sacrificio, la ragione è stata avvalorata dalla fede, l'amore avvalorato dalla grazia, la filosofia è stata compiuta dalla teologia, la rivelazione.

Redenta l'umanità, ciascun uomo ha acquistato la virtù di salvarsi con l'aiuto di Dio. Guidato dalla ragione e dalla fede, fortificato dall'amore e dalla grazia, può affrancarsi da' sensi e levarsi di mano in mano sino a Dio, al sommo Bene.

Questo cammino dalla materia o dal peccato sino allo spirito o al bene comprende tutto il circolo della morale o etica. La conoscenza della morale (naturale e rivelata, filosofia e teologia) è perciò necessaria a salute.

La morale è il *Nosce te ipsum*, la conoscenza di sé stesso. L'uomo si trova in questa vita in uno de' tre stati di cui tratta la morale, stato di peccato, stato di pentimento, stato di grazia.

L'altro mondo è figura della morale. L'inferno è figura del male o del vizio; il paradiso è figura del bene o della virtù; il purgatorio è il passaggio dall'uno all'altro stato mediante il pentimento e la penitenza. L'altro mondo è perciò figura de' diversi stati ne' quali l'uomo si trova in questa vita.³

La rappresentazione dell'altro mondo è dunque un'etica applicata, una storia morale dell'uomo, com'egli la trova nella sua coscienza. Ciascuno ha dentro di sé il suo inferno e il suo paradiso.

Il viaggio nell'altro mondo è figura dell'anima nel suo cammino a redenzione. Ed è Dante stesso che fa questo viaggio.

Si trova in una selva oscura (stato d'ignoranza e di errore, la selva erronea del *Convito*),⁴ vede il diletteoso colle, principio e cagione di tutta gioia (la beatitudine), illuminato dal sole che mena dritto altrui per ogni calle⁵ (la scienza), ma tre fiere (la carne, gli appetiti sensuali) gli tengono il passo. L'uomo da sé non può salire il colle, non può giungere a salute: viene dunque il *deus ex machina*, l'aiuto soprannaturale. Si richiede non solo ragione, ma

1. *Convivio*, III, III, 10. 2. *Dio . . . lei*: cfr. *Par.*, VII, 25 sgg. 3. « Poëta agit de inferno isto, in quo, peregrinando ut viatores mereri et demereri possumus » (Lettera a Can Grande) [*n. d. a.*]. Il passo è una glossa marginale del Codice Magliabechiano, data dal Fraticelli in nota all'epistola; ed. cit., III, p. 540, nota 1. 4. *la selva erronea del Convito*: cfr. *Convivio*, IV, XXIV, 12. 5. *principio . . . calle*: cfr. *Inf.*, I, 78 e 18.

fede, non solo amore, ma grazia. Virgilio (ragione e amore) lo guida, insino a che, confesso e pentito¹ e purgato d'ogni macula terrena, succede Beatrice (ragione sublimata a fede, amore sublimato a grazia). Con questo aiuto esce dallo stato d'ignoranza e di errore (la selva), e prende il cammino della scienza (l'altro mondo, il mondo etico e morale). Gli si affaccia prima l'inferno (l'anima nello stato del male) e conosce il male nella sua natura, nelle sue specie, ne' suoi effetti (vedi canto xi).² Entra allora in purgatorio (pentimento ed espiazione), dove ancor vive la memoria e l'istinto del male, e conosciuto il suo stato, pentito e mondo, diventa libero (dalla carne o dal peccato). Si trova allora ricondotto allo stato d'innocenza, nel quale era l'uomo avanti il peccato d'origine, e vede il paradiso terrestre e vede Beatrice (fede e grazia). Con la sua guida sale in paradiso (l'anima nello stato di beatitudine), di grado in grado si leva sino alla conoscenza e amore (contemplazione beatifica) di Dio, del sommo Bene, e in questa mistica congiunzione dell'umano e del divino si riposa (è beato).

La redenzione della società ha luogo nello stesso modo che degl'individui. La società serva della materia è anarchia, discordia, sviata dall'ignoranza e dall'errore. E come l'uomo non può ire a pace, se non vinca la carne ed ubbidisca alla ragione, così la società non può ridursi a concordia, se non presti ubbidienza ad un supremo moderatore (l'imperatore) che faccia regnare la legge (la ragione), guida e freno dell'appetito.³

Con questo fondo generale si lega tutto lo scibile di quel tempo, metafisica, morale, politica, storia, fisica, astronomia, ecc.

Il centro intorno a cui gira questa vasta enciclopedia è il problema dell'umana destinazione che si trova in fondo a tutte le religioni e a tutte le filosofie, il mistero dell'anima, pensiero della letteratura volgare sotto tutte le sue forme. Il problema è posto ed è risolto cri-

1. *confesso e pentito*: cfr. *ibid.*, xxvii, 83: «e pentuto e confesso mi rendei». Così, subito dopo, *macula* riecheggia forse *Convivio*, I, v, 1: «Poi che purgato è questo pane da le macule accidentali...». 2. *Inf.*, xi, 22 sgg. 3. «Omne quod bonum est, per hoc est bonum, quod in uno consistit... Malum pluralitas principatuum; unus ergo princeps» (*De monarchia*). — «Di picciol bene in pria sente sapore, / quivi s'inganna e dietro a esso corre, / se guida o fren non torce il suo amore. / Onde convenne leggi per fren porre, / convenne rege aver che discernesse / della vera cittade almen la torre. / Le leggi son; ma chi pon mano ad esse?» [*n. d. a.*]. I due passi della *Monarchia* sono entrambi nel primo libro, rispettivamente xv, 4 e xii, 6. I versi, *Purg.*, xvi, 91-7.

stianamente. L'umanità ha perduto ed ha racquistato il paradiso; questa storia epica di Milton è l'antecedente del problema.¹ L'umanità ha racquistato il paradiso, cioè ciascun uomo ha acquistato la forza di salvarsi. Ma in che modo? qual è la via di salvezza? La *Commedia* è la risposta a questa domanda, la soluzione del problema.

Il cristianesimo ne' primi tempi di fervore rispondea: — L'uomo si salva, imitando Cristo che ha salvato l'umanità, si salva con l'amore. Bisogna volger le spalle alla vita terrena e seguire Dio, lui amare, lui contemplare. — Di qui la preminenza della vita contemplativa, che Dante chiama eccellentissima e simile alla vita divina.² Il che dovea menar dritto alla visione estatica, alla comunione tra l'anima e Dio, al misticismo, tanta parte della letteratura volgare. Gli uomini stanchi del mondo cercavano pace e obbligo nei monasteri, e nutrivano l'anima del pensiero della morte, della meditazione dell'altra vita; i santi Padri esortano spesso i fedeli a volger la mente all'altro mondo; anche oggi le prediche, i libri ascetici, i libri di preghiera non sono che un continuo «memento mori»; è famoso il «Pensa, anima mia»,³ frase formidabile, a cui il lettore vede già in aria venir dietro il giudizio universale e le fiamme dell'inferno. Se le cose di quaggiù sono caduche, e «nulla promission rendono intera»,⁴ se il significato serio della vita è nell'altro mondo, se là è il vero, è la realtà: l'*Iliade*, il poema della vita è la *Commedia*, la storia dell'altro mondo.

In quei primi tempi la scienza non è necessaria a salute, anzi i cristiani menavano vanto della loro ignoranza: «beati pauperes spiritu». ⁵ Avendo per avversarii gli uomini più dotti del paganesimo, rispondevano *ex abundantia cordis*, con la sicurezza e l'eloquenza della fede, la loro lingua di fuoco. Ma questo amore di cuori semplici, che spesso umiliava l'orgoglio di una scienza vòta e arida, non bastò più appresso. Aristotele dominava nelle scuole; la scienza si era introdotta nella teologia e ne avea fatto un cumulo di sottigliezze; lo stesso misticismo avea preso forme scientifiche,

1. Delle letture miltoniane del *De Sanctis* è traccia fin dai primi scritti. Nelle lezioni giovanili giudicava il *Paradise Lost* «poema dell'umanità, ma quadro poetico imperfetto» e il *Paradise Regained* «opera senile e sbagliata». Ma di quest'ultimo è probabile non avesse conoscenza diretta. 2. *Di qui . . . divina*: cfr. *Convivio*, II, IV, XI e XII: «più eccellente e più divina»; «E perché questa vita è più divina, e quanto la cosa è più divina è più di Dio simigliante». 3. *Commedia spirituale*, stanza XVI, v. 4: «Poi pensa, anima mia, quel che v'è drento»; cfr. p. 92. 4. *Purg.*, XXX, 132. 5. Cfr. *Matth.*, 5, 3.

divenuto ascetismo, scienza della santificazione, in Agostino, Bernardo e Bonaventura. L'amore dunque prende un contenuto, diviene scienza, e la loro unità è la filosofia, uso amoroso di sapienza.

La scienza però non contraddice, non annulla, anzi fortifica e dimostra lo stesso concetto della vita. Anche per Dante la santificazione è posta nella contemplazione; l'oggetto della contemplazione è Dio; la beatitudine è la visione di Dio; al sommo della scala de' beati mette i contemplanti, non gli operanti; ma per giungere all'unione con Dio non basta volere, bisogna sapere, ci vuole la sapienza che è amore e scienza, unità del pensiero e della vita. Perciò Virgilio non può esser ragione, che non sia anche amore, e Beatrice non può esser fede, che non sia anche grazia; Dante stesso conosce e vuole a un tempo; ogni suo atto del conoscere mena a un suo atto del volere. L'intelletto è in cima della scala: l'amore dee essere inteso, se ne dee avere intelletto.

Tale è la soluzione dantesca. A quattro secoli di distanza il problema si ripresenta, ma i termini sono mutati. Il punto di partenza non è più l'ignoranza, la selva oscura, ma la sazietà e vacuità della scienza, l'insufficienza della contemplazione, il bisogno della vita attiva. La sapiente Beatrice si trasforma nell'ignorante e ingenua Margherita; e Fausto non contempla ma opera; anzi il suo male è stato appunto la contemplazione, lo studio della scienza, e il rimedio che cerca è ribattezzarsi nelle fresche onde della vita.¹ Ma al tempo di san Tommaso la ragione entrava ap-

1. *Tale è la soluzione . . . vita*: lo stesso concetto è nella quarta lezione zurighese del progettato «Libro su Dante» sul mondo intellettuale allegorico (in *Lezioni e saggi* cit., p. 600), e quasi con le medesime parole è ripetuto nel discorso inaugurale *La scienza e la vita*, letto nell'Università di Napoli il 16 novembre 1872 (vedilo più avanti in questo volume). Per il rapporto Dante-Goethe e per l'impostazione di tutto il brano con ogni probabilità il De Sanctis ebbe presente Quinet: «Dante, c'est l'adolescence de l'esprit humain; comme il n'a jamais éprouvé l'impuissance du savoir de l'homme, il a pour la philosophie la même adoration que pour la religion; il est convaincu que l'or pur de la vérité est au fond de son creuset, qu'il possède dans un livre le secret de l'univers, que le syllogisme de Sigier lui ouvrira les portes de tous les mystères. Science naïve, il s'en abreuve comme du lait maternel, et croit goûter la sagesse de Dieu. Faust, au contraire, tel que Goethe l'a montré, c'est l'esprit humain dans sa vieillesse; plus il sait, plus il doute; à mesure qu'il apprend, il s'éloigne du terme; las de penser, il voudrait pouvoir oublier. Surtout ces contradictions se montrent à découvert dans la manière différente de sentir et de concevoir l'amour. La femme que Dante place au-dessus de toutes les autres, personnifie pour lui le savoir et la philosophie. Quelle est, au contraire, la Béatrix de Faust

pena nella sua giovinezza; sorgea da lungo ozio, curiosa, credula, acuta, tanto più confidente, quanto meno esperta della misura di sé e delle cose; le si domandava tutto e prometteva tutto. Dovea ella darci la pietra filosofale del mondo morale, la felicità. Lo scopo della scienza non era speculativo solamente, ma pratico. Nell'ordine speculativo era già conseguito il suo scopo, divenuta per Dante un libro chiuso, di cui tutte le pagine sono scritte. Ma la scienza dee operare anche sulla volontà, menare a virtù e felicità. E se questo miracolo non era ancora avvenuto, se la realtà era tanto disforme alla scienza, doveasene recare la cagione, secondo Dante e i contemporanei, all'ignoranza. Bisognava dunque volgarizzare la scienza, darle uno scopo morale, drizzarla all'opera. Indi l'importanza che ebbe l'etica e la retorica, la scienza de' costumi e l'arte della persuasione.

I tentativi fatti, compreso il *Convito*, furono infelici. Trattandosi di verità da esporre e non da cercare, manca lo spirito e l'ardore scientifico, manca in tutti, anche in Dante. La stessa esposizione non è libera, predeterminata da forme scolastiche. Da queste condizioni non potea uscire una letteratura filosofica, quella forma, propria degli uomini meditativi, che ti rivela non solo l'idea, ma come in te nasce, come la si presenta, con esso i sentimenti che l'accompagnano, pregna di altre idee, le quali per la potenza comprensiva della parola intravvedi, ancora senza contorni, mobili, nasciture. Qui sta la vita superiore della forma filosofica, generata immediatamente dal travaglio del pensiero, che mette in moto tutte le altre facoltà, compresa l'immaginazione. In quei tentativi il contenuto scientifico ci sta, non nel punto che tu lo trovi e vi metti sopra la mano, ma già trovato, divenuto nello spirito un antecedente non esaminato, tolto pesolo e grezzo dalla scuola. La terra si manifesta meglio al coltivatore che al proprietario. Dante sa di avere i tali fondi, ma non ci va, non entra in comunione con quelli, non vive della vita de' campi, non li lavora, li conosce sulla carta. Rimane una proprietà astratta, senza effettiva possessione, senza assimilazione, un mio che non è me, non è fatto parte dell'anima mia. Non ci è investigazione e non ci è passione, dico la passione che è generata da un amoroso lavoro intellettuale. Il filosofo fora la superficie e si seppellisce nel mondo

arrassié de science? Qui lui représente la félicité? Une jeune fille du peuple, l'image de la suprême, de la céleste ignorance»; op. cit., I, pp. 133-4.

sotterraneo, dove, come dice Mefistofele, stanno le profonde radici della scienza.¹ Ma qui la scienza è salita sulla superficie, e se ne coglie i frutti senza fatica. Tutto è dato, la scienza con esso le sue prove e il suo linguaggio; sì che, ferme e intangibili le parti superiori della scienza, non riman libera che l'ultima e più bassa operazione dell'intelletto, distinguere e sottilizzare.

Essendo la scienza base di tutto l'edificio, ne seguì quella falsa poetica di cui è detto. La letteratura solenne e dotta divenne un istrumento della scienza, un modo di volgarizzarla. E tenne due vie, l'esposizione diretta o l'allegorica. Né altro fu l'intendimento di Dante nella rappresentazione dell'altro mondo. Come que' filosofi che sotto nome di utopia costruiscono un mondo dove sia realizzato il loro sistema, Dante costruisce il mondo allegorico della scienza, dove pur trova modo di esporla in forma diretta nelle sue parti sostanziali.

Egli ha aria di dire: — Volete salvarvi l'anima? venite appresso a me nell'altro mondo; ivi impareremo dalla bocca de' morti la filosofia morale, la scienza della salvezza. — E i morti parlano ed espongono la scienza, soprattutto in paradiso, i cui stalli sembrano convertiti in vere cattedre o pulpiti. Né la scienza è solo nelle parole de' morti, ma anche nella costruzione e rappresentazione dell'altro mondo, dove essa è sposta sotto figura, in forma allegorica. Il sistema insegue il poeta in mezzo a' suoi fantasmi, e dice: — Bada che tu non passeggi per curiosità, per osservare e dipingere: il tuo scopo è l'insegnamento della scienza per la salute dell'anima; non ti dimenticare della scienza. — E la poetica gli soggiunge: — Pensa che tutte le tue invenzioni, belle che sieno e maravigliose, sono né più né meno che sciocche bugie, quando non rendano odore di scienza: la poesia è un velo sotto il quale si dee nascondere la dottrina. — Ond'è che il poeta costringe la stessa realtà a produrre un contenuto scientifico: dietro la realtà ci è la scienza, come dietro l'ombra ci è il corpo; qui la scienza è il corpo, e la realtà è l'ombra, «ombrifero prefazio del vero»,² anzi è meno che ombra, perché nell'ombra ci è pure l'immagine del corpo. È l'alfabeto della scienza, come la parola è del pensiero, un alfabeto

1. dove... scienza: cfr. *Faust*, II, atto primo, *Kaiserliche Psalz-Saal des Thrones*. È la prima delle scene faustiane tradotte dal De Sanctis fra il 1851 e il '53. La traduzione fu pubblicata la prima volta dal Croce in *Ricerche e documenti desantisianiani*, III, «Atti dell'Accademia Pontaniana», XLIV (1914).
2. *Par.*, xxx, 78: «son di lor vero umbriferi prefazi».

composto non di lettere, ma di oggetti, ciascuno segno della tale e tale idea.

Questi erano i concetti, e queste le forme, a cui lo spirito era giunto. Perciò quel concetto fondamentale dell'età, il mistero dell'anima o dell'umana destinazione, non era ancora realizzato come arte; perché l'arte è realtà vivente, che abbia il suo valore e il suo senso in sé stessa, e qui la scienza, in luogo di calare nel reale ed obbligarvisi, lo tira e lo scioglie in sé.

Il mistero dell'anima era dunque o rozza e greggia realtà nella letteratura popolare, o trattato e allegoria nella letteratura dotta e solenne.

Dante s'impadronì di questo concetto e tentò realizzarlo come arte. Ma ci si mise con le stesse intenzioni e con le stesse forme. Prese quella rozza realtà degli ascetici, e volle farne l'ombrifero prefazio del vero, l'allegoria della scienza. Da questa intenzione non potea uscir l'arte.

Neppure l'esposizione della scienza in forma diretta è arte. Il poeta che vuol esporre la scienza, e vuol pur fare una poesia, si propone un problema assurdo, voler dare corpo a ciò che per sua natura è fuori del corpo. La poesia si riduce dunque a un puro abbigliamento esteriore, non penetra l'idea, non se l'incorpora; l'idea rimane invitta nella sua astrazione. Dante spiega in questo assunto tutte le forze della sua immaginazione; nessuno più di lui ha saputo con tanta potenza assalire la scienza nel proprio campo e farle forza; ma questo connubio della poesia e della scienza, ch'egli chiama nel *Convito* un eterno matrimonio,¹ non è uno di due, è un eterno due. La poesia può farle preziosi doni, può vestirla sontuosamente, ingemmarla, girarle attorno carezzevole, può abbigliarla, non possederla. E la possiede allora solamente, quando non la vede più fuori di sé, perché è divenuta la sua vita e anima, la realtà.

L'allegoria è una prima forma provvisoria dell'arte. È già la realtà, che però non ha valore in sé stessa, ma come figura, il cui senso e il cui interesse è fuori di sé, nel figurato, oggetto o concetto che sia. E poiché nel figurato ci è qualche cosa che non è nella figura, e nella figura ci è qualche cosa che non è nel figurato, la realtà divenuta allegorica vi è necessariamente guasta e muti-

1. *eterno matrimonio*: cfr. *Convivio*, III, XII, 13, detto della filosofia e della sapienza divina.

lata. O il poeta le attribuisce qualità non sue, ma del figurato, come il veltro che si ciba di sapienza e di virtude,¹ o esprime di lei solo alcune parti, e non perché sue, ma perché si riferiscono al figurato, come il grifone del *Purgatorio*.² In tutti e due i casi la realtà non ha vita propria, o per dir meglio non ha vita alcuna; l'interesse è tutto nel figurato, nel pensiero. Ora, o il pensiero è oscuro, e cessa ogni interesse; o è dubbio, di maniera che ti si affaccino più sensi, e tu rimani sospeso e raffreddato; o è chiaro, e lo hai innanzi nella sua generalità,³ senza carattere poetico. La selva è figura della vita terrena. E la vita terrena, appunto perché figurato, ti si porge spoglia di ogni particolare, per cui e in cui è vita, generale e immobile come un concetto. Questo povero figurato è condannato, come Pier delle Vigne, a guardarsi il suo corpo penzolare innanzi senza che mai sen rivesta;⁴ e non propriamente suo, perché quel corpo singolare, che chiamasi figura, serve a due padroni, è sé ed un altro, è insieme lettera e figura, un corpo a due anime, rappresentato in guisa, che prima paia sé stesso, la selva, e considerato attentamente mostri in sé le orme di un altro. Talora la figura fa dimenticare il figurato; talora il figurato strozza la figura. Per lo più nel senso letterale penetrano particolari estranei che lo turbano e lo guastano, e per volerci procurare un doppio cibo ci si fa stare digiuni.

Adunque in queste forme non ci è ancora arte. La realtà ci sta o come immagine del pensiero astratto ed estrinseco, o come figura di un figurato parimente astratto ed estrinseco. Non ci è penetrazione dei due termini. Il pensiero non è calato nell'immagine, il figurato non è calato nella figura. Hai forme iniziali dell'arte; non hai ancora l'arte.

Dante si è messo all'opera con queste forme e con queste intenzioni. Se l'allegoria gli ha dato abilità a ingrandire il suo quadro e a fondere nel mondo cristiano tutta la coltura antica, mitologia, scienza e storia, ha d'altra parte viziato nell'origine questo vasto mondo, togliendogli la libertà e spontaneità della vita, divenuto un pensiero e una figura, una costruzione *a priori*, intellettuale nella sostanza, allegorica nella forma.

1. *come . . . virtude*: cfr. *Inf.*, I, 103-4. Tutta la pagina riproduce in gran parte la quinta lezione zurighese, sulla forma didascalico-allegorica, del progettato «Libro su Dante»; in *Lezioni e saggi cit.*, p. 619. 2. *Purg.*, XXIX-XXXII. 3. *generalità*: nel ms.: «generalità e immobilità», come poco più sotto *generale e immobile*. 4. *senza . . . rivesta*: cfr. *Inf.*, XIII, 103-4.

E se la *Commedia* fosse assolutamente in questi termini, sarebbe quello che fu il *Tesoretto* prima e il *Quadriregio*¹ poi, grottesca figura d'idee astratte.

Ma dirimpetto a quel mondo della ragione astratta viveva un mondo concreto e reale, la cui base era la storia del vecchio e nuovo Testamento nella sua esposizione letterale e allegorica, e che nelle allegorie, nei misteri, nei cantici, nelle laude, nelle visioni, nelle leggende avea avuta già tutta una letteratura. Era la letteratura degli uomini semplici, poveri di spirito. A costoro la via a salute era la contemplazione non di esseri allegorici, figurativi della scienza, ma reali, Dio, la Vergine, Cristo, gli angeli, i santi, l'inferno, il purgatorio, il paradiso, ciò che essi chiamavano l'altra vita, non figura di questa, anzi la sola che essi chiamavano realtà e verità. Il contemplante o il veggente era il santo, il profeta, l'apostolo, banditore della parola di Dio; Dante, l'amico della filosofia, contemplando il regno divino, se ne fa non solo il filosofo, ma il profeta e l'apostolo, rivelandolo e predicandolo agli uomini; diviene il missionario dell'altro mondo, ed è san Pietro che gli apre la bocca e lo investe della sacra missione:

*apri la bocca,
e non nasconder quel ch'io non nascondo.*²

Ora questo mondo cristiano, di cui si faceva il profeta, era per lui una cosa così seria, come per tutt'i credenti, seria nel suo spirito e nella sua lettera. Ne parla col linguaggio della scienza, lo intravede attraverso la scienza; ma la scienza non lo dissolveva, anzi lo illustrava e lo confermava. Supporre che esso fosse una figura, una forma trovata per adombrarvi i suoi concetti scientifici, è un anacronismo, è un correre sino a Goethe. La scienza penetra in questo mondo come ragionamento o come allegoria, e spiega la sua costruzione e il suo pensiero, a quel modo che il filosofo spiega la natura. E come la natura, così l'altro mondo è per Dante più che figura, è vivace e seria realtà, che ha in sé stessa il suo valore e il suo significato.

1. Ricordato solo qui (il nome di Federico Frezzi, insieme a quello del Latini, torna poco più oltre), come prodotto tipico della letteratura dottrinale allegorica, il *Quadriregio*, dopo le stampe quattro-cinquecentesche e l'edizione di Foligno del 1725, era stato ristampato nella duplice collezione del «Parnaso classico italiano», Venezia, Antonelli, 1839. 2. *Par.* xxvii, 65-6.

Né quel mondo cristiano rimane nella sua generalità religiosa, com'è nei cantici, nelle prediche e ne' misteri e leggende. Dalla vita contemplativa cala nella vita attiva e si concreta nella vita reale. Essendo la perfezione religiosa nel dispregio de' beni terreni, i credenti, da Francesco d'Assisi a Caterina, non poteano vedere con animo quieto i costumi licenziosi de' chierici e de' frati, la corruzione della città santa, dove Cristo si mercava ogni giorno, il papa divenuto sovrano temporale e dominato da fini e interessi terreni, in tresca adultera co' re.¹ Su questo punto i santi sono così severi, come Dante; più avean fede, e maggiore era l'indignazione. Venendo più al particolare, abbiain visto Bonifazio legarsi con Filippo il Bello contro l'imperatore, ciò che Dante chiama un adulterio, inviare Carlo di Valois a Firenze, cacciarne i Bianchi, instaurarvi i guelfi. Il guelfismo era allora la Chiesa, fatta meretrice del re di Francia, che la trasse poco poi in Avignone, divenuta pietra di scandalo e aizzatrice di tutte le discordie civili. Come potere e interesse temporale, era essa non solo radice e causa della corruzione del secolo, ma impedimento alla costituzione stabile delle nazioni, e massime d'Italia, in quella unità civile o imperiale, che rendea immagine dell'unità del regno di Dio. A questo mondo guasto contrapponevano la purezza de' tempi evangelici e primitivi e il vivere riposato e modesto delle città, prima che vi entrasse la corruzione e la licenza de' costumi, di cui la Chiesa dava il mal esempio.

Come si vede, il mondo politico entrava per questa via nel mondo cristiano, e ne faceva parte sostanziale. La politica non era ancora una scienza con fini e mezzi suoi: era un'appendice dell'etica e della retorica. E come vita reale il suo modello era il mondo cristiano, di cui si ricordava un'immagine pura in tempi più antichi, una specie di età dell'oro della vita cristiana.

Questo mondo cristiano-politico non era già per Dante una contemplazione astratta e filosofica. Mescolato nella vita attiva, egli era giudice e parte. Offeso da Bonifazio, sbandito da Firenze, errante per il mondo tra speranze e timori, fra gli affetti più con-

1. *dove Cristo . . . re*: il periodo è intessuto di espressioni della *Commedia*: «là dove Cristo tutto di si merca», *Par.*, XVII, 51; «puttaneggiar co' regi a lui fu vista», *Inf.*, XIX, 108; «tosto libere fien dell'adulterio», *Par.*, IX, 142. L'allegoria della *meretrice*, cui è accennato più avanti, in *Purg.*, XXXII, 148-53.

trarii, odio e amore, vendetta e tenerezza, indignazione e ammirazione, con l'occhio sempre volto alla patria che non dovea più vedere, in quella catastrofe italiana c'era la sua catastrofe, le sue opinioni contraddette, la sua vita infranta nel fiore dell'età e offesi i suoi sentimenti di uomo e di cittadino. Le sue meditazioni, le sue fantasie mandano sangue. Non è Omero, contemplante sereno e impersonale; è lui in tutta la sua personalità, vero microcosmo, centro vivente di tutto quel mondo, di cui era insieme l'apostolo e la vittima.

Se dunque, come filosofo e letterato, involto nelle forme e ne' concetti dell'età, volea costruire un mondo etico o scientifico in forma allegorica, come entra in quel mondo, non vi trova più la figura. Simile a quel pittore che s'inginocchia innanzi al suo san Girolamo, trasformatasi nell'immaginazione la figura nella persona del santo,¹ egli cerca la figura e trova una realtà piena di vita, trova sé stesso.

Oltre a ciò, Dante era poeta. Invano afferma che poeta vuol dire profeta, banditore del vero. Sublime ignorante, non sapea dov'era la sua grandezza. Era poeta e si ribella all'allegoria. La favola, ciò ch'egli chiama bella menzogna,² lo scalda, lo soverchia, e vi si lascia ir dietro come innamorato, né sa creare a metà, arrestarsi a mezza via. Nel caldo dell'ispirazione non gli è possibile starsi col secondo senso innanzi e formar figure mozzate, che vi rispondano appuntino, particolare con particolare, accessorio con accessorio, come riesce a' mediocri. La realtà straripa, oltrepassa l'allegoria, diviene sé stessa; il figurato scompare, in tanta pienezza di vita, fra tanti particolari. Indi la disperazione de' comentatori: egli fece il suo mondo, e lo abbandonò alle dispute degli uomini.

Per metter d'accordo la sua poetica con la sua poesia, Dante sostiene nel *Convito* che il senso letterale dee essere indipen-

1. *Simile . . . santo*: allude, come nel *Saggio sul Petrarca* e nel saggio sulla *Beatrice Cenci* del Guerrazzi, a un episodio di cui non s'è rintracciata la fonte. È da escludere in ogni caso che avesse in mente, come opina il Russo (*Saggi critici*, ed. commentata, Bari 1957, I, p. 39), un dipinto nel quale il pittore si sarebbe raffigurato in estasi di fronte al santo. Semmai un rapporto potrebbe stabilirsi con quanto dicono del Domenichino gli antichi biografi. Si noti che i bolognesi erano ancora molto in auge ai giorni del De Sanctis e che il quadro più famoso del Domenichino è per l'appunto il San Gerolamo, che s'inginocchia a ricever la comunione, della Pinacoteca Vaticana. 2. *La favola . . . menzogna*: cfr. *Convivio*, II, I, 3.

dente dall'allegorico, di modo che sia intelligibile per sé stesso.¹ Con questa scappatoia si è salvato dalle strette dell'allegoria, ed ha conquistato la sua libertà d'ispirazione, la libertà e indipendenza delle sue creature. Sia pure l'altro mondo figura della scienza; ma è prima e innanzi tutto l'altro mondo, e Virgilio è Virgilio, e Beatrice è Beatrice, e Dante è Dante, e se di alcuna cosa ci dogliamo, è quando il secondo senso vi si ficca dentro e sconcia l'immagine e guasta l'illusione.²

Sicché nella *Commedia*, come in tutt'i lavori d'arte, si ha a distinguere il mondo intenzionale e il mondo effettivo, ciò che il poeta ha voluto e ciò che ha fatto. L'uomo non fa quello che vuole, ma quello che può. Il poeta si mette all'opera con la poetica, le forme, le idee e le preoccupazioni del tempo; e meno è artista, più il suo mondo intenzionale è reso con esattezza. Vedete Brunetto e Frezzi. Ivi tutto è chiaro, logico e concorde: la realtà è una mera figura. Ma se il poeta è artista, scoppia la contraddizione, vien fuori non il mondo della sua intenzione, ma il mondo dell'arte.³

1. *Dante . . . stesso*: cfr. *ibid.*, 8-15. 2. Sull'autonomia poetica dei personaggi danteschi lo Schelling: «Il poema di Dante non è allegorico nel senso che le persone di esso significhino qualche altra cosa senza essere indipendenti dal loro significato, e per loro medesime. Dall'altro lato, non avviene alcuna talmente indipendente dal suo significato, che sia ad un tempo la idea stessa, e più che allegoria di essa. Vi è perciò nel suo poema un medio tutto proprio fra l'allegoria e la personificazione simbolicamente obiettiva. Non avvi su questo alcun dubbio, ed il Poeta lo ha esso medesimo dichiarato, dicendo che Beatrice, per esempio, è un'allegoria della teologia; così ugualmente le sue compagne e molte altre persone; ma esse contano anche per se medesime, ed entrano in scena anche come persone storiche, senza essere simboli»; *Considerazioni filosofiche sopra Dante*, in *Opere* di G. B. Niccolini, Firenze 1844, III, p. 266. Un'eco ce n'è già nelle lezioni giovanili intorno alla *Divina Commedia*: «I personaggi ci parlano di sé già consapevoli di sé e dissipata ogni illusione. È un modo di rappresentare che può chiamarsi storico, perché la storia è proprio codesto. Ed ecco il mirabile uffizio, che adempie nel poema la figura di Virgilio. Se Dante è uomo e risente veramente le passioni dell'uomo, Virgilio è pacato e moderato, e fa la parte di Pilade accanto ad Oreste, o, meglio, la parte nuova, la parte della ragione, la storia»; *Teoria e storia* cit., I, pp. 216-7. 3. Sulla «pienezza di realtà» della poesia dantesca e sul problema del simbolismo nell'arte cfr. specialmente la sesta lezione del corso torinese, in *Lezioni e saggi* cit., pp. 108-16, e in particolare p. 114: «Dante volle fare una poesia allegorica e non vi riuscì, perché era poeta: il poeta vinse il critico, la poesia trionfò della poetica. La favola, quello che egli chiama bella menzogna, innalza la sua fantasia e lo soverchia, ed egli vi si lascia ir dietro come innamorato, né sa creare a metà, né sa arrestarsi a mezzo il cammino. Nel caldo della ispirazione non sa egli, come vien fatto agl'ingegneri mezzani, serbarsi

Come l'argomento siasi affacciato a Dante non è chiaro. Le memorie secrete del genio non sono scritte ancora e mal si può indovinare da quello che è espresso quello che è preceduto nello spirito d'un autore. È difficile far la geologia di un lavoro d'arte, trovare nel definitivo le tracce del provvisorio. È probabile che la *Commedia* sia stata vagamente concepita fin dalla giovinezza, ad imitazione di quelle commedie dell'anima, di quelle visioni dell'altra vita, così in voga; e che dapprima il poeta pensasse solo alla glorificazione di Beatrice e alla rappresentazione pura e semplice dell'altro mondo; e forse de' frammenti e anche de' canti furono scritti prima che un disegno ben chiaro e concorde gli entrasse in mente. Questo è il tempo oscuro alla critica e altamente drammatico, il tempo de' tentennamenti, del silenzioso contendere con sé stesso, degli abbozzi, del va e vieni, storia intima del poeta. Il quale, quando gli si mostra l'argomento, vede per prima cosa dissolversi quella parte di realtà che vi risponde, fluttuante come in una massa di vapori guardata da alto, dove gli alberi, i campanili, i palazzi, tutte le figure si decompongono e si offrono a frammenti. Chi non ha la forza di uccidere la realtà, non ha la forza di crearla. Ma sono frammenti già penetrati di virtù attrattiva, amorosi, che si cercano, si congregano, con desiderio, con oscuro presentimento della nuova vita a cui sono destinati. La creazione comincia veramente, quando quel mondo tumultuario e frammentario trovi un centro intorno a cui stringersi. Allora esce dall'illimitato che lo rende fluttuante, e prende una forma stabile; allora nasce e vive, cioè si sviluppa gradatamente secondo la sua essenza. Ora il mondo dantesco trovò la sua base nella idea morale.

La idea morale non è concetto arbitrario ed estrinseco all'argomento, è insito nell'altro mondo, è il suo concetto; perché senza di quella l'altro mondo non ha ragion d'essere. La base dunque è vera, è nell'argomento; e se difetto c'è, il difetto è nella natura dell'argomento. Ma Dante meditandovi sopra, e non come poeta ma come filosofo, valicò l'argomento. Non è contento che la ci

tranquillo e pacato, col suo pensiero preconcepito innanzi, e immaginare figure mozze che vi rispondano con perfetto riscontro, particolare con particolare, accessorio con accessorio. No, no! Innanzi a Dante i pensieri diventano fantasmi: vuol costruire un'allegoria, ed eccoti fuori una poesia; ha in mente una personificazione, e sotto la penna gli esce una persona. La Teologia diviene Beatrice, la Ragione diviene Virgilio, l'Uomo diviene Dante Alighieri, esseri vivi e compiuti che hanno infiniti lati proprii, indipendenti dal concetto, di cui dovrebbero essere simboli . . .».

sia, ma la mostra e la spiega. E non si contenta neppure di questo. Quella idea diviene la filosofia, tutto un sistema di concetti ben coordinato, e non è più la base, il senso interiore dell'altro mondo, a quel modo che lo spirito è nella natura, ma è essa il contenuto, essa l'argomento, essa lo scopo. Così quella vivace realtà si va ad evaporare in una generalità filosofica, e il lavoro diviene un insegnamento morale-politico sotto il velo dell'altro mondo. Il poeta spontaneo e popolare si volta nel poeta dotto e solenne. Descrivere l'altro mondo così alla semplice e nel suo senso immediato gli pare un frivolo passatempo, la maniera de' narratori volgari. La lettera ci è, ma è per i profani, per gli uomini semplici, che non vedono di là dell'apparenza. Ma egli scrive per gl'iniziati, per gl'intelletti sani, e loro raccomanda di non fermarsi alla cortecchia, di guardare di là! E tutti si son messi a guardare di là.

Così sono nati due mondi danteschi, uno letterale e apparente, l'altro occulto, la figura e il figurato. E poiché l'interesse è in questo senso occulto, in questo di là, i dotti si son messi a cercarlo. L'hanno cercato, e non l'hanno trovato, e dopo tante dispute e vane congetture, esce infine il buon senso, esce Voltaire e dice: «Gl'italiani lo chiamano divino; ma è una divinità occulta; pochi intendono i suoi oracoli; la sua fama si manterrà sempre, perché nessuno lo legge».¹ E Voltaire vuol dire: «Abbiamo sudato parecchi secoli per capirti; e poiché non ti vuoi far capire, statti con Dio». E vuol dire ancora: «Ne val poi la pena? è una falsa divinità quella che rimane nascosta». Pure né il «veto» del Voltaire valse ad arrestare le ricerche, né il suo disprezzo ad intiepidire l'ammirazione. Con nuovo ardore italiani e stranieri si misero a interpretare questo Giano a due facce o piuttosto a due mondi, l'uno visibile e l'altro invisibile; ciascuno si provò ad alzare un lembo del velo di cui si è avvolto il dio. Ma né acutezza d'ingegno, né copia di dottrina, né profonda conoscenza di quei tempi, né studio paziente delle altre sue opere hanno potuto trarci fuori delle ipotesi e delle congetture. Gli anti-

1. *Dictionnaire philosophique, Lettre sur Dante*: «Vous voulez connaître le Dante. Les Italiens l'appellent divin; mais c'est une divinité cachée; peu de gens entendent ses oracles; il a des commentateurs; c'est peut-être une raison de plus pour n'être pas compris. Sa réputation s'affermira toujours, parce qu'on ne le lit guère. Il y a de lui une vingtaine de traits qu'on sait par coeur: cela suffit pour s'épargner la peine d'examiner le reste»; in *Oeuvres complètes, L, Dict. philos.*, IV, Paris 1784-85, p. 113.

chi interpreti dissentivano ne' particolari; il dissenso de' moderni è più profondo: hai interi sistemi che si confutano a vicenda. Oggi ancora non si pubblica un Dante in Germania, che non ci si appicchino nuove spiegazioni;¹ non puoi leggere una critica della *Commedia*, che non ti trovi ingolfato in un pelago di quistioni. Dante è divenuto un nome che spaventa, irto di sillogismi e soprassensi, e spesso sei ridotto a domandarti: — Qual è il vero Dante? — Poiché ciascun comentatore ha il suo, ciascuno gli appicca le opinioni e passioni sue, e lo fa cantare a suo modo, e chi ne fa un apostolo di libertà, di umanità, di nazionalità, chi un precursore di Lutero, chi un santo Padre. Cercano Dante dove non è, cercano i suoi pregi dove sono i suoi difetti, e qual meraviglia che il Lamartine alla sua volta cercandolo colà e non vel trovando, si sia affrettato a conchiudere: « Dunque Dante non esiste »?² Io ne conchiudo: — Poiché non è là, cerchiamolo altrove. — La grandezza del dio non è nel santuario, ma là dove si mostra con tanta pompa al di fuori. A forza di cercar meraviglie in un mondo ipotetico, non vediamo quelle che ci si affacciano innanzi. Parlando a coro della dignità della *Commedia* e de' veri e del senso arcano, si è data una importanza fattizia a questo mondo intellettuale-allegorico, se non fosse per altro, per la fatica che ci si è

1. *Oggi . . . spiegazioni*: allude alle interpretazioni dantesche del Kannegiesser (1781-1861), traduttore e commentatore del poema, di Karl Witte (1800-1883), uno dei maggiori studiosi di Dante nell'Ottocento, e del Wegele. Si veda anche più oltre, p. 174. 2. Il noto giudizio del Lamartine è nel *Cours familier de littérature*: « Il est puni par où il a péché: il a chanté pour le temps; la postérité ne le comprend pas . . . Le Dante eut le tort: il crut que les siècles, infatués par la beauté de ses vers, prendraient parti contre on ne sait quels ennemis qui battaient alors le pavé de Florence. Ces amitiés ou ces inimitiés d'hommes obscurs sont parfaitement indifférentes à la postérité; elle aime mieux un beau vers, une belle image, un beau sentiment, que toute cette chronique rimée de la place du Vieux Palais de Florence. Mais le style dans lequel le Dante a écrit cette gazette de l'autre monde est impérissable . . . ». Apparso, prima che nel *Cours*, come articolo nel « Siècle » del 10 dicembre 1856, lo scritto del Lamartine suscitò in Italia la reazione di Giovanni Prati (si veda la sua lettera pubblicata nella « Rivista Contemporanea », 1856, VIII). Il De Sanctis ne scrisse privatamente al De Meis in data 30 dicembre 1856 (« Ho veduto in questo foglio [« Le Siècle »] il giudizio di Lamartine su Dante: mi ha fatto più compassione che sdegno. Il povero Lamartine è imbecillito . . . »); e il 16 marzo 1858: « Ieri sera ho scorso due fascicoli di Lamartine su Dante. È una vera *blague*. Credo che l'abbia scritto a vapore e con poca coscienza »; in *Lettere dall'esilio, 1853-1860*, a cura di B. Croce, Bari 1938, pp. 141 e 185); ma soprattutto cfr. il saggio sul *Cours familier*, pubblicato nella stessa « Rivista Contemporanea », 1857, XI, e ristampato in *Saggi critici*.

spesa. Se Dante tornasse in vita, sentendo a dire che Beatrice è l'eresia o la sua anima, che le arpie sono i monaci domenicani, che Lucifero è il papa, che il suo vocabolario è un gergo settario,¹ e vedendo quanti sensi occulti gli sono affibbiati, potrebbe a più d'uno tirargli le orecchie e dire: «Cotesto "arri" non ci misi io».² Ma gli si potrebbe rispondere: — Vostra colpa: perché non siete stato più chiaro? Ci avete promessa un'allegoria: perché non ci avete data un'allegoria? La vostra figura non risponde appunto al figurato: perché l'avete fatta sì bella? perché le avete data tanta realtà? In tanta ricchezza di particolari dove o come trovare l'allegoria? E qual meraviglia che la stessa figura significhi una per me e una per voi? qual meraviglia che nella stessa figura si trovi di che provare la verità di tre o quattro interpretazioni? E ci fosse solo un senso! Ma ci fate sapere che, oltre all'allegorico, ci è il senso morale e l'anagogico: dove trovare il bandolo? I vostri ascetici gridano che il corpo è un velo dello spirito: ma il peccatore fa di cappello allo spirito e adora la carne. E anche voi gridate che i versi sono un velo della dottrina; e, come il peccatore, piantate lì il figurato, e correte appresso alla figura, e la fate così impolpata, così corpulenta, che è un velo denso e fitto, di là dal quale non si vede nulla, e perciò si vede tutto, quello che

1. *Se Dante . . . settario*: si riferisce alle interpretazioni di Gabriele Rossetti, che sviluppando taluni spunti del Foscolo vide nella *Divina Commedia* un poema rigorosamente allegorico, inteso a bandire l'urgenza d'un profondo rinnovamento della Chiesa in senso ghibellino. La tesi rossettiana, sostenuta in varie opere (*Commento analitico sulla Divina Commedia*, Londra 1826-27; *Sullo spirito antipapale che produsse la Riforma*, ivi, 1832; *Il mistero dell'amor platonico nel Medio Evo*, 5 voll., ivi, 1842; *La Beatrice di Dante*, ivi, id.), fu poi ripresa dall'Aroux. Cfr. in proposito il saggio su Pier della Vigna, pubblicato ne «Lo Spettatore» di Firenze (1, n. 23, 8 luglio 1855) e poi in *Saggi critici*. Riguardo alle tesi del Rossetti, nelle lezioni sulla letteratura nel secolo decimonono: «Rossetti carbonaro, avvezzo a trovarsi innanzi dei simboli, avendo studiato profondamente Dante e la Bibbia, suoi libri favoriti, imbevutosi delle figure e delle visioni che diciamo "fare biblico", credette che Dante, la Bibbia ed altri libri non dovevano essere interpretati secondo la lettera, e che quella lingua era una lingua d'una setta, dalla quale uscì poi la Carboneria. In un volume, comentando alcuni canti dell'*Inferno*, espose quest'opinione eccentrica, la quale parve abbastanza strana e suscitò un vespaio in Francia, in Inghilterra, in Italia. Ci furono altri libri, risposte, repliche, tutta una letteratura . . .»; in *Mazzini e la scuola democratica*, ed. cit., p. 80. Per altre interpretazioni allegorico-politiche del poema, si veda più oltre, p. 174. 2. Sacchetti, *Trecentonovelle*, cxv: «Dante Allighieri, sentendo uno asinaio cantare il libro suo e dire "arri", il percosse, dicendo: Cotesto *arri* non vi mis'io».

intendete voi e quello che intendiamo noi. Se dunque la vostra allegoria è come l'ombra di Banco, messa tra voi e noi, che ci toglie la vostra vista, se il vostro poema è divenuto un immenso geroglifico, un mondo ignoto, alla cui scoperta si son messi infruttuosamente molti Colombi, di chi è la colpa? Non è forse della vostra poca logica, che altro intendete e altro fate? — Rimproveri che sono un elogio.

Così è. Dante è stato illogico; ha fatto altra cosa che non intendeva. Ciascuno è quello che è, anche a suo dispetto, anche volendo essere un altro. Dante è poeta, e avviluppato in combinazioni astratte, trova mille aperture per farvi penetrare l'aria e la luce. Tratto ad una falsa concezione dal vezzo de' tempi, valica l'argomento e si trova in un mondo di puri concetti, e fa di questi la sua intenzione e si tira appresso tutta la realtà e ne vuol fare la figura de' suoi concetti. Ma, come attinge il reale, ivi sente sé stesso, ivi genera, ivi l'ingegno trova la sua materia; quelle figure prendono corpo, acquistano una vita propria; e le diresti creature libere e indipendenti, se quella benedetta intenzione non vi fosse rimasa attaccata come una palla di piombo, impacciando a volta a volta i loro movimenti. Così quel mondo intenzionale, tanto caro al poeta, si è ito come nebbia dissipando innanzi alla luce del mondo reale, solo rimasto vivo. Tutto l'altro è l'astratto di quel mondo, è il lavoro oltrepassato: non è la *Commedia*, è il suo di là, la sua nebbia, che pur penetra qua e là e lascia delle grandi ombre, che gl'interpreti dilatano e trasformano in una sola e vasta ombra. A quel modo che i geologi scoprono i vestigi di forme imperfette, che attestano la lenta e progressiva formazione della materia, qui si discernono i frammenti di un mondo prosaico, intellettuale, allegorico, scissi, isolati, sterili, più o meno tollerabili, secondo la maggiore o minore abilità dell'esposizione, inviluppati in una forma più alta, alla quale il genio sospinge il poeta attraverso gli errori della sua poetica. I quali frammenti sono i fossili della *Commedia*, morti già da gran tempo, vivi solo agli eruditi, i geologi della letteratura; e se la loro morte non ha potuto seco involgere il rimanente, gli è che il vero lavoro è in questo rimanente, dotato di una vita così fresca e tenace, che distende un po' di sua luce anche sulle parti morte. Quel contenuto astratto vive in grazia del mondo in cui si trova entrato: spiccatenelo, isolatelo, e non se ne parlerebbe più.

Che cosa è dunque la *Commedia*? È il medio evo realizzato, come arte, malgrado l'autore e malgrado i contemporanei. E guardate che gran cosa è questa! Il medio evo non era un mondo artistico, anzi era il contrario dell'arte. La religione era misticismo, la filosofia scolasticismo. L'una scomunicava l'arte, abbruciava le immagini, avvezza gli spiriti a staccarsi dal reale. L'altra viveva di astrazioni e di formole e di citazioni, drizzando l'intelletto a sottilizzare intorno a' nomi e alle vacue generalità che si chiamavano essenze. Gli spiriti erano tirati verso il generale, più disposti a idealizzare che a realizzare: ciò che è proprio il contrario dell'arte. Ne' poeti semplici trovi il reale rozzo, senza formazione, come ne' misteri, nelle visioni, nelle leggende. Ne' poeti solenni trovi una forma o crudamente didascalica, o figurativa e allegorica. L'arte non era nata ancora. C'era la figura; non c'era la realtà nella sua libertà e personalità.

Dante raccoglie da' misteri la commedia dell'anima, e fa di questa storia il centro di una sua visione dell'altro mondo. Tutta questa rappresentazione non è che senso letterale; la visione è allegorica, i personaggi sono figure e non persone; ma ciò che è attivo nel suo spirito, lo porta verso la figura e non verso il figurato. La sua natura poetica, tirata per forza nelle astrattezze teologiche e scolastiche, ricalcitra e popola il suo cervello di fantasmi, e lo costringe a concretare, a materializzare, a formare anche ciò che è più spirituale e impalpabile, anche Dio. Quel mondo letterale lo ammalia, lo perseguita, lo assedia e non posa che non abbia ricevuta la sua forma definitiva; e non è più lettera, ma è spirito, non è più figura, ma è realtà, è un mondo in sé compiuto e intelligibile, perfettamente realizzato. Visione e allegoria, trattato e leggenda, cronache, storie, laude, inni, misticismo e scolasticismo, tutte le forme letterarie e tutta la cultura dell'età sta qui dentro involupata e vivificata, in questo gran mistero dell'anima o dell'umanità, poema universale, dove si riflettono tutt'i popoli e tutti i secoli che si chiamano il medio evo.

Ma questo mondo artistico, uscito da una contraddizione tra l'intenzione del poeta e la sua opera, non è compiutamente armonico, non è schietta poesia. La falsa coscienza poetica disturba l'opera di quella geniale spontaneità, e vi gitta dentro un tentennare, un non so che di mal sicuro e di non compiuto, una mescolanza e crudezza di colori. Il pensiero, ora nella sua crudità

scolastica, ora abbellito d'immagini che pur non bastano a vincere la sua astrattezza, vi ha troppo gran parte. Le sue figure allegoriche ricordano talora più i mostri orientali che la schietta bellezza greca, personificazioni astratte, anzi che persone conscie e libere. Preoccupato del secondo senso che ha in mente, spesso gli escono particolari estranei alla figura, che turbano e distruggono il lettore e gli rompono l'illusione. La presenza perenne di un altro senso, che aleggia al di sopra della rappresentazione ed introducevisi a quando a quando, ne turba la chiarezza e l'armonia. Anche lo stile, involuppato alcuna volta in rapporti lontani e sottili, perde la sua lucidità e riesce intralciato e torbido. Non è un tempio greco: è un tempio gotico, pieno di grandi ombre, dove contrari elementi pugnano, non bene armonizzati. Or rozzo, or delicato. Ora poeta solenne, or popolare. Ora perde di vista il vero e si abbandona a sottigliezze, ora lo intuisce rapidamente e lo esprime con semplicità. Ora rozzo cronista, ora pittore finito. Ora si perde nelle astrattezze, ora di mezzo a quelle fa germogliare la vita. Qui cade in puerilità, là spicca il volo a sopraumane altezze. Mentre tien dietro a un sillogismo, brilla la luce dell'immagine. E mentre teologizza, scoppia la fiamma del sentimento. Talora ti trovi innanzi ad una fredda allegoria, quando tutto ad un tratto vi senti dentro tremare la carne. Talora la sua credulità ti fa sorridere, talora la sua audacia ti fa stupire. Fu un piccolo mondo, dove si rifletteva tutta l'esistenza, com'era allora. I contrari elementi, che fermentavano in una società ancora nello stato di formazione, contendevano in lui. E senza che ne avesse coscienza. Se guardi alle sue aspirazioni, tutto è armonia. Filosofo, pensa il regno della scienza e della virtù. Cristiano, contempla il regno di Dio. Patriota, sospira al regno della giustizia e della pace. Poeta, vagheggia una forma tutta luce e proporzione e armonia, lo bello stile: il suo autore è Virgilio. Maggiore era la barbarie e la rozzezza, e più si vagheggiava un mondo armonico e concorde. Ma il poeta è involuppato egli medesimo in quella rozza realtà e in quelle forme discordi; e ne sente la puntura, e gli manca la serenità dell'artista. E gli esce dalla fantasia un mondo dell'arte in gran parte realizzato, ma dove pur trovi gli angoli e le scabrosità di una materia non perfettamente doma.

Entriamo in questo mondo, e guardiamolo in sé stesso e interrogiamolo. Perché un argomento non è *tabula rasa*, dove si

può scrivere a genio, ma è marmo già incavato e lineato, che ha in sé il suo concetto e le leggi del suo sviluppo. La più grande qualità del genio è d'intendere il suo argomento, e diventare esso, risecando da sé tutto ciò che non è quello. Bisogna innamorarsene, vivere ivi dentro, essere la sua anima o la sua coscienza. E parimente il critico, in luogo di porsi innanzi regole astratte, e giudicare con lo stesso criterio la *Commedia* e l'*Iliade* e la *Gerusalemme* e il *Furioso*, dee studiare il mondo formato dal poeta, interrogarlo, indagare la sua natura che contiene in sé virtualmente la sua poetica, cioè le leggi organiche della sua formazione, il suo concetto, la sua forma, la sua genesi, il suo stile. Che cosa è l'altro mondo?

È il problema dell'umana destinazione sciolto, è il mistero dell'anima spiegato, è la fine della storia umana, il mondo perfetto, l'eterno presente, l'immutabile necessità. Nella natura non ci è più accidente, nell'uomo non ci è più libertà. La natura è pre-determinata e fissata secondo una logica preconcepita, secondo l'idea morale. Reale e ideale diventano identici, apparenza e sostanza è tutt'uno. L'uomo non ha più libero arbitrio: è lì, fissato e immobilizzato, come natura. Ogni azione è cessata; ogni vincolo che lega gli uomini in terra, è sciolto: patria, famiglia, ricchezze, dignità, costumi. Non c'è più successione, né sviluppo, non principio e non fine: manca il racconto e manca il dramma. L'individuo scompare nel genere. Il carattere, la personalità, non ha modo di manifestarsi. Eterno dolore, eterna gioia, senza eco, senza varietà, senza contrasto né gradazione. Non ci è epopea, perché manca l'azione; non ci è dramma, perché manca la libertà; la lirica è l'immutabile e monotona espressione di una sola aria; rimane l'esistenza nella sua immobile estrinsechezza, descrizione della natura e dell'uomo.

Che cosa è dunque l'altro mondo per rispetto all'arte? È visione, contemplazione, descrizione, una storia naturale.

Ma in questa visione penetra la leggenda o il mistero, perché ivi dentro è rappresentata la commedia o redenzione dell'anima nel suo pellegrinaggio dall'umano al divino, «di Fiorenza in popol giusto e sano».¹ Ci hai dunque l'apparenza di un dramma, che si svolge nell'altro mondo, i cui attori sono Dante, Virgilio, Catone, Stazio, il demonio, Matilde, Beatrice, san Pietro, san

1. *Par.*, xxxi, 37-9: «Io, che al divino da l'umano, / a l'eterno dal tempo era venuto, / e di Fiorenza in popol giusto e sano».

Bernardo, la Vergine, Dio, dramma allegorico, come allegorica è la *Commedia dell'anima*. Dico apparenza di un dramma, perché la santificazione nasce non dall'operare, ma dal contemplare, e Dante contempla, non opera, e gli altri mostrano, insegnano. Il dramma dunque svanisce nella contemplazione.

Questo mondo così concepito era il mondo de' misteri e delle leggende, divenuto mondo teologico-scolastico in mano a' dotti. Dante lo ha realizzato, gli ha dato l'esistenza dell'arte, ha creato quella natura e quell'uomo. E se il suo mondo non è perfettamente artistico, il difetto non è in lui, ma in quel mondo, dove l'uomo è natura e la natura è scienza, e da cui è sbandito l'accidente e la libertà, i due grandi fattori della vita reale e dell'arte.

Se Dante fosse frate o filosofo, lontano dalla vita reale, vi si sarebbe chiuso entro e non sarebbe uscito da quelle forme e da quell'allegoria. Ma Dante, entrando nel regno de' morti, vi porta seco tutte le passioni de' vivi, si trae appresso tutta la terra.¹ Dimentica di essere un simbolo o una figura allegorica, ed è Dante, la più potente individualità di quel tempo, nella quale è compendiata tutta l'esistenza, com'era allora, con le sue astrattezze, con le sue estasi, con le sue passioni impetuose, con la sua civiltà e la sua barbarie. Alla vista e alle parole di un uomo vivo, le anime rinascono per un istante, risentono l'antica vita, ritornano uomini; nell'eterno ricomparisce il tempo; in seno dell'avvenire vive e si muove l'Italia, anzi l'Europa di quel secolo. Così la poesia abbraccia tutta la vita, cielo e terra, tempo ed eternità, umano e divino; ed il poema soprannaturale diviene umano e terreno, con la propria impronta dell'uomo e del tempo. Riappare la natura terrestre, come opposizione, o paragone, o rimembranza. Riappare l'accidente e il tempo, la storia e la società nella sua vita esterna ed interiore; spunta la tradizione virgiliana, con Roma capitale del mondo e la monarchia prestabilita, ed entro a questa magnifica cornice hai come quadro la storia del tempo, Bonifazio VIII, Roberto, Filippo il Bello, Carlo di Valois, i Cerchi e i Donati, la nuova e l'antica Firenze, la storia d'Italia e la sua

1. *Ma Dante . . . terra*: analogamente Friedrich Schlegel: « Le voyageur qui traverse les trois régions où les âmes séjournent selon leur état moral est l'homme naturel; mais c'est aussi lui, le poète Dante Alighieri, avec toutes ses particularités biographiques »; *Dante, Pétrarque et Boccace*, in « Revue des Deux Mondes », 1836, p. 408.

storia, le sue ire, i suoi odii, le sue vendette, i suoi amori, le sue predilezioni.

Così la vita s'integra, l'altro mondo esce dalla sua astrazione dottrinale e mistica, cielo e terra si mescolano, sintesi vivente di questa immensa comprensione Dante, spettatore, attore e giudice. La vita guardata dall'altro mondo acquista nuove attitudini, sensazioni e impressioni. L'altro mondo guardato dalla terra veste le sue passioni e i suoi interessi. E n'è uscita una concezione originalissima, una natura nuova e un uomo nuovo. Sono due mondi onnipresenti, in reciprocità d'azione, che si succedono, si avvicinano, s'incrociano, si compenetrano, si spiegano e s'illuminano a vicenda, in perpetuo ritorno l'uno nell'altro. La loro unità non è in un protagonista, né in un'azione, né in un fine astratto ed estraneo alla materia, ma è nella stessa materia; unità interiore e impersonale, vivente indivisibile unità organica, i cui momenti si succedono nello spirito del poeta, non come meccanico aggregato di parti separabili, ma penetranti gli uni negli altri e immedesimantisi, com'è la vita.¹ Questa energica e armoniosa unità è nella natura stessa de' due mondi, materialmente distinti, ma una cosa nell'unità della coscienza. Cielo e terra sono termini correlativi, l'uno non è senza l'altro; il puro reale ed il puro ideale sono due astrazioni; ogni reale porta seco il suo ideale; ogni uomo porta seco il suo inferno e il suo paradiso; ogni uomo chiude nel suo petto tutti gli dei d'Olimpo: lo scettico può abolire l'inferno, non può abolir la coscienza. Appunto perché i due mondi sono la vita stessa nelle sue due facce, in seno a questa unità si sviluppa il più vivace dualismo, anzi antagonismo: l'altro mondo rende i corpi ombre, ombre gli affetti e le grandezze e le pompe, ma in quelle ombre frema ancora la carne, trema il desiderio, suonano d'imprecazioni terrene fino le tranquille volte del cielo. Gli uomini con esso le loro passioni e vizi e virtù rimangono eterni, come statue, in quell'attitudine, in quella espressione di odio, di sdegno, di amore, che sono stati colti dall'artista; ma mentre l'altro mondo eterna la terra, trasportandola nel suo seno

1. Per la preparazione e maturazione di queste pagine decisive sull'interdipendenza dei due mondi danteschi e per la definizione del rapporto fra mondo e sopramondo, fra poesia e allegoria, oltre alle lezioni del corso torinese, si veda soprattutto il saggio cit. *Dell'argomento della Divina Commedia*.

e ponendole dirimpetto l'immagine dell'infinito, ne scopre il vano e il nulla: gli uomini sono gli stessi in un diverso teatro, che è la loro ironia. Questa unità e dualità uscente dall'imo stesso della situazione balena al di fuori nelle più varie forme, ora in un'apostrofe, ora in un discorso, ora in un gesto, ora in un'azione, ora nella natura, ora nell'uomo. In questa unità penetra la più grande varietà, né è facile trovare un lavoro artistico, in cui il limite sia così preciso e così largo. Niente è nell'argomento che costringa il poeta a preferire il tal personaggio, il tal tempo, la tale azione: tutta la storia, tutti gli aspetti sotto a' quali si è mostrata l'umanità, sono a sua scelta; e può abbandonarsi a suo talento alle sue ire e alle sue opinioni, e può intramettere nello scopo generale fini particolari, senza che ne scapiti l'unità. Il che dà al suo universo compiuta realtà poetica, veggendosi nella permanente unità tutto ciò che sorge e dalla libertà dell'umana persona e dall'accidente, e muoversi con vario gioco tutt'i contrasti, e il necessario congiunto col libero arbitrio, e il fato col caso.

Adunque, che poesia è codesta? Ci è materia epica, e non è epopea; ci è una situazione lirica, e non è lirica; ci è un ordito drammatico, e non è dramma. È una di quelle costruzioni gigantesche e primitive, vere enciclopedie, bibbie nazionali, non questo o quel genere, ma il tutto, che contiene nel suo grembo ancora involute tutta la materia e tutte le forme poetiche, il germe di ogni sviluppo ulteriore.¹ Perciò nessun genere di poesia vi è distinto ed esplicito: l'uno entra nell'altro, l'uno si compie nell'altro. Come i due mondi sono in modo immedesimati, che non puoi

1. È una . . . ulteriore: anche Gioberti: « *La Divina Commedia* è quasi la genesi universale delle lettere e arti cristiane, in quanto tutti i germi tipici dell'estetica moderna vi si trovano racchiusi e inizialmente espliciti . . . Il poema è veramente la Bibbia umana del nuovo incivilimento, essendo per ragion di tempo e di pregio il primo riverbero della divina . . . Universale nella poesia, nell'eloquenza e nelle belle arti, perché racchiude germinalmente così tutte le specie e le sottospecie di tali lavori, come i tipi fantastici e individuali, in cui elle s'incarnano, e contiene tutti i concetti, e per così dire, i motivi degli estetici componimenti »; *Del Primato*, Bruxelles 1844, II, p. 128. Lo stesso concetto era già in Schelling: « *La Divina Commedia* non rappresenta un particolare poema, ma tutto quanto il genere della moderna poesia . . . È facile vedere che secondo le regole ordinarie non può dirsi drammatica . . . Sembrerebbe che il poema si avvicinasse al romanzo. Ma anche questo concetto gli convien così poco, quanto il chiamarlo, secondo una più ordinaria idea, poema epico . . . », *Considerazioni filosofiche*, ed. cit., pp. 263-4.

dire: — Qui è l'uno, e qui è l'altro — ; così i diversi generi sono fusi di maniera, che nessuno può segnare i confini che li dividono, né dire: — Questo è assolutamente epico, e questo è drammatico.

È il contenuto universale, di cui tutte le poesie non sono che frammenti, il «poema sacro», l'eterna geometria e l'eterna logica della creazione incarnata ne' tre mondi cristiani: la città di Dio, dove si riflette la città dell'uomo in tutta la sua realtà del tal luogo e del tal tempo; la sfera immobile del mondo teologico, entro di cui si muovono tempestosamente tutte le passioni umane.

L'idea che anima la vasta mole e genera la sua vita e il suo sviluppo, è il concetto di salvezza, la via che conduce l'anima dal male al bene, dall'errore al vero, dall'anarchia alla legge, dal molteplice all'uno. È il concetto cristiano e moderno dell'unità di Dio sostituita alla pluralità pagana. Questo concetto, se fosse solo un di fuori, spiegato nella sua astrattezza dottrinale come pensiero, o rappresentato in forma allegorica come figurato, non basterebbe a generare un'opera d'arte. Ma qui è non solo il di fuori, ma il di dentro, non solo il significato e la scienza di quel mondo, opera di filosofo e di critico, ma principio attivo, com'è nell'uomo e nella natura, che costruisce e forma quel mondo, e gli dà una storia e uno sviluppo. Questo principio attivo, se nella sua astrattezza si può chiamare il vero o il bene, o la virtù o la legge, come realtà viva e operosa è lo spirito, che ha per suo contrario la materia o la carne, dove sta come in una prigione o in un «vasello»,¹ da cui si sforza di uscire. La vita è perciò un antagonismo, una battaglia tra lo spirito e la carne, tra Dio e il demonio. E la sua storia è la progressiva vittoria dello spirito, la costui consapevolezza e libertà sotto le forme in cui vive, il suo successivo assottigliarsi e scorporarsi e idealizzarsi sino a Dio, assoluto spirito, la Verità, la Bontà, l'Unità, l'ultimo Ideale. Il concetto dantesco, lo spirito che alita per entro al suo mondo, è dunque la progressiva dissoluzione delle forme, un costante salire di carne a spirito,² l'emancipazione della materia e del senso mediante l'espiazione e il dolore, la collisione tra il satanico e il divino, l'inferno e il paradiso, posta e sciolta. Omero trasporta gli dei in terra e li materializza; Dante trasporta gli uomini nell'altro mondo e li spiritualizza. La materia vi è parvenza; lo spirito solo

1. Cfr. *Purg.*, xxv, 45. 2. *un costante . . . spirito*: cfr. *ibid.*, xxx, 127: «Quando di carne a spirito era salita».

è; gli uomini sono ombre; i fatti umani si riproducono come fantasmi innanzi alla memoria; la terra stessa è una rimembranza che ti fluttua avanti come una visione; il reale, il presente è l'infinito spirito; tutto l'altro è «vanità che par persona».¹ Questo assottigliamento è progressivo: il velo si fa sempre più trasparente. L'inferno è la sede della materia, il dominio della carne e del peccato; il terreno vi è non solo in rimembranza, ma in presenza; la pena non modifica i caratteri e le passioni; il peccato, il terrestre si continua nell'altro mondo e s'immobilizza in quelle anime incapaci di pentimento: peccato eterno, pena eterna. Nel purgatorio cessano le tenebre e ricompare il sole, la luce dell'intelletto, lo spirito; il terreno è rimembranza penosa che il penitente si studia di cacciar via, e lo spirito sciogliendosi dal corporeo si avvia al compiuto possesso di sé, alla salvezza. Nel paradiso l'umana persona scompare, e tutte le forme si sciolgono ed alzano nella luce; più si va su, e più questa gloriosa trasfigurazione s'idealizza, insino a che al cospetto di Dio, dell'assoluto spirito, la forma vanisce e non rimane che il sentimento:

*tutta cessa
mia visione e ancor mi distilla
nel cor lo dolce che nacque da essa.
Così la neve al sol si disigilla;
così al vento nelle foglie lievi
si perdea la sentenza di Sibilla.²*

Questo concetto comprende tutto lo scibile e tutta la storia; non solo costruisce e sviluppa il mondo dantesco, ma lo incontra sempre vivo nel cammino intellettuale e storico della vita, sotto tutte le forme, in tutte le quistioni che si affacciano al poeta, in religione, in filosofia, in politica, in morale, e così si concreta e compie in tutti gl'indirizzi della vita. In religione è il cammino dalla lettera allo spirito, dal simbolo all'idea, dal vecchio al nuovo Testamento; nella scienza dall'ignoranza e dall'errore alla ragione e dalla ragione alla rivelazione; in morale dal male al bene, dall'odio all'amore, mediante l'espiazione; in politica dall'anarchia all'unità. Sottoposto alle condizioni di spazio e di tempo, diventa storia: il tale uomo, il tale popolo, il tale secolo. In religione vi sta innanzi la Chiesa romana, il papato, che il poeta vuole eman-

1. *Inf.*, vi, 36. 2. *Par.*, xxxiii, 61-6.

cupare dalle cure e passioni terrene e ricondurre al suo fine spirituale; in filosofia avete la scienza volgare¹ e la scienza della verità in paradiso; in morale vi stanno innanzi le passioni, le discordie, le colpe e i vizii della barbara età, dalle quali vi sentite a poco a poco allontanare nel vostro cammino verso il sommo Bene; in politica è l'Italia anarchica e sanguinosa che il poeta aspira a comporre a pace e concordia nell'unità dell'impero. Così un solo concetto penetra il tutto, come forma, come pensiero e come storia. Mai più vasta e concorde comprensione non era uscita da mente di uomo. Alcuni ci vedono dentro l'altro mondo, e il resto è una intrusione e quasi una profanazione; Edgardo Quinet rimane *choqué* vedendo come le passioni del poeta lo inseguono fino in paradiso;² altri ci vedgono un mondo politico, di cui quello sia la rappresentazione sotto figura. Chiamano questo poema o religioso, o politico, o didascalico, o morale; lo riducono a querele di cattolici e protestanti, a dispute di guelfi e ghibellini. Guardano non dall'alto del monte, dalla pianura, e prendono per il tutto quello che incontrano nella diritta linea del loro cammino. Ciascuno si fabbrica un piccolo mondo e dice: — Questo è il mondo di Dante. —³ E il mondo di Dante contiene tutti quei mondi in sé. È il mondo universale del medio evo realizzato dall'arte.

Questa immensa materia si forma e si sviluppa secondo il concetto in tre mondi, de' quali l'inferno e il paradiso sono le due forze in antagonismo, carne e spirito, odio e amore, e il purgatorio è il termine medio o di passaggio: tre mondi, de' quali la letteratura non offriva che povere e rozze indicazioni, e che escono dalla fantasia dantesca vivi e compiuti.

1. *la scienza volgare* ecc.: nel ms.: «la scienza dell'apparenza, come il poeta la chiama, a cui contrappone la scienza della verità in paradiso». 2. *Edgardo . . . paradiso*: anche nel saggio cit. *Dell'argomento della Divina Commedia*: «Edgardo Quinet rimane *choqué*, vedendo che le passioni terrene nel cantore turbano perfino la calma del paradiso»; ed. cit., p. 541. Ma nelle *Révolutions d'Italie* mancano accenni a riguardo; a meno che il De Sanctis non avesse in mente il brano sull'«empietà» di Dante: «Ne regardez que les détails, vous vous étonnerez qu'il ait échappé au bûcher. Quoi! il se trouve un homme qui, de sa propre autorité, damne les chefs de l'Église, les successeurs infailibles de saint Pierre, le vicaire de Dieu! . . . En même temps qu'il jette les saints dans la fournaise, il place des païens, Stace, Rifiée sur le trône du paradis»; *Révolutions*, ed. cit., I, p. 107. Cfr. F. Neri, op. cit., p. 286. 3. *Chiamano . . . Dante*: per riferimenti più particolari alle interpretazioni del Boccaccio, del Troya, del Marchetti, dello Schlegel e dell'Aroux, cui qui si allude, si vedano i saggi, già ricordati, su Pier della Vigna e *Dell'argomento della Divina Commedia*.

L'inferno è il regno del male, la morte dell'anima e il dominio della carne, il caos: esteticamente è il brutto.

Dicesi che il brutto non sia materia d'arte, e che l'arte sia rappresentazione del bello. Ma è arte tutto ciò che vive, e niente è nella natura che non possa esser nell'arte. Non è arte quello solo che ha forma difettiva o in sé contraddittoria, cioè l'informe o il deforme o il difforme: e perciò non è arte il confuso, l'incoerente, il dissonante, il manierato, il concettoso, l'allegorico, l'astratto, il generale, il particolare: tutto questo non è vivo, è abbozzo o aborto di artisti impotenti. L'altro, bello o brutto che si chiami in natura, esteticamente è sempre bello.

In natura il brutto è la materia abbandonata a' suoi istinti, senza freno di ragione: e ne nasce una vita che ripugna alla coscienza morale e al senso estetico. Alla sua vista il poeta vede negata la sua coscienza, negato sé stesso, e perciò lo concepisce come brutto e gli dice: — Tu sei brutto. — Più il suo senso morale ed estetico è sviluppato, e più la sua impressione è gagliarda, più lo vede vivo e vero innanzi alla immaginazione. Perciò non pensa a palliarlo, e tanto meno ad abbellirlo, anzi lo pone in evidenza e lo ritrae co' suoi proprii colori.

Il brutto è elemento necessario così nella natura, come nell'arte; perché la vita è generata appunto da questa contraddizione tra il vero e il falso, il bene e il male, il bello e il brutto. Togliete la contraddizione, e la vita si cristallizza. Verità così palpabile che le immaginazioni primitive posero della vita due principii attivi, il bene e il male, l'amore e l'odio, Dio e il demonio: antagonismo che si sente in tutte le grandi concezioni poetiche. Perciò il brutto, così nella natura, come nell'arte, ci sta con lo stesso dritto che il bello, e spesso con maggiori effetti, per la contraddizione che scoppia nell'anima del poeta. Il bello non è che sé stesso; il brutto è sé stesso e il suo contrario, ha nel suo grembo la contraddizione, perciò ha vita più ricca, più feconda di situazioni drammatiche. Non è dunque maraviglia che il brutto riesca spesso nell'arte più interessante e più poetico. Mefistofele è più interessante di Fausto, e l'inferno è più poetico del paradiso.¹

1. *Mefistofele . . . paradiso*: nelle lezioni giovanili: « Se nell'*Inferno* lo scopo [la rappresentazione delle passioni] è pienamente raggiunto, nel *Paradiso* il poeta fu costretto a ricorrere alla teologia e all'allegoria, e non seppe dare un carattere bello di virtù che potesse pareggiare quelli del peccato, così

Dante concepisce l'inferno come la depravazione dell'anima, abbandonata alle sue forze naturali, passioni, voglie, istinti, desiderii, non governati dalla ragione o dall'intelletto; contraddizione ch'egli esprime con l'energia di uomo offeso nel suo senso morale:

*le genti dolorose,
che hanno perduto il ben dell'intelletto.*

Che libito fe' licito in sua legge.

Che la ragion sommettono al talento.¹

L'anima è dannata in eterno per la sua eterna impenitenza; peccatrice in vita, peccatrice ancor nell'inferno, salvo che qui il peccato è non in fatto, ma in desiderio. Onde nell'inferno la vita terrena è riprodotta tal quale, essendo il peccato ancor vivo e la terra ancora presente al dannato. Il che dà all'inferno una vita piena e corpulenta, la quale spiritualizzandosi negli altri due mondi diviene povera e monotona. Gli è come un andare dall'individuo alla specie e dalla specie al genere. Più ci avanziamo, e più l'individuo si scarna e si generalizza. Questa è certo perfezione cristiana e morale, ma non è perfezione artistica. L'arte come la natura è generatrice, e le sue creature sono individui, non specie o generi, non tipi o esemplari; sono *res*, non *species rerum*. Perciò l'inferno ha una vita più ricca e piena, ed è de' tre mondi il più popolare. Aggiungi che la vita terrena o infernale è colta dal poeta nel vivo stesso della realtà in mezzo a cui si trova, essendo essa la rappresentazione epica della barbarie, nella quale il rigoglio della passione e la sovrabbondanza della vita trabocca al di fuori. Dante stesso è un barbaro, un eroico barbaro, sdegnoso, vendicativo, appassionatissimo, libera ed energica natura. Al contrario la vita negli altri due mondi non ha riscontro nella realtà, ed è di pura fantasia, cavata dall'astratto del dovere e del concetto, e ispirata dagli ardori estatici della vita ascetica e contemplativa.

Essendo l'inferno il regno del male o della materia in sé stessa e ribelle allo spirito, la legge che regola la sua storia o il suo sviluppo è un successivo oscurarsi dello spirito, insino alla sua estinzione, alla materia assoluta.

vivamente ritratti nell'*Inferno*. Abbracciò in idea il mondo della virtù e della perfezione, ma non poté realizzarlo»; *Teoria e storia* cit., I, p. 218.
1. *Inf.*, III, 17-8 e V, 56 e 39.

Il suo punto di partenza è l'indifferente, l'anima priva di personalità e di volontà, il negligente. Il carattere qui è il non averne alcuno. In questo ventre del genere umano non è peccato, né virtù, perché non è forza operante: qui non è ancora inferno, ma il preinferno, il preludio di esso. Ma se, moralmente considerati, i negligenti tengono il più basso grado nella scala de' dannati e paiono a Dante « sciaurati »¹ più che peccatori, il concetto morale rimane estrinseco alla poesia e non serve che a classificare i dannati. Altri sono i criterii del poeta. La morale pone i negligenti sul limitare dell'inferno, la poesia li pone più giù dell'ultimo scellerato, che Dante stima più di questi mezzi uomini. E la poesia è d'accordo con la tempra energica del gran poeta e de' suoi contemporanei. A quegli uomini vestiti di ferro anima e corpo questi esseri passivi e insignificanti doveano ispirare il più alto dispregio. E il dispregio fa trovare a Dante frasi roventi. Sono uomini che « vissero senza infamia e senza lode », anzi « non fur mai vivi ».² La loro pena è di essere stimolati continuamente, essi che non sentirono stimolo alcuno nel mondo. La pena è minima, eppure tale è la loro fiacchezza morale, sono così vinti nel « duolo », che lacrimano e gettano le alte strida, che fanno tumultuare l'aria « come la rena quando il turbo spira ». A' loro piedi è la loro immagine, il verme. Turba infinita, senza nome: appena accenna ad un solo, e senza nominarlo, « colui che fece per viltate il gran rifiuto ». Il loro supplizio è la coscienza della loro viltà, il sentirsi dispregiati, cacciati dal cielo e dall'inferno. Ritratto immortale e popolarissimo, di cui alcuni tratti sono rimasti proverbiali. Esseri poetici, appunto perché assolutamente prosaici, la negazione della poesia e della vita: onde nasce il sublime negativo degli ultimi tre versi:

*Fama di loro il mondo esser non lassa:
Misericordia e Giustizia gli sdegha.
Non ragioniam di lor; ma guarda e passa.*

1. *i negligenti . . . sciaurati*: cfr. *Inf.*, III, 34-69. 2. *Ibid.*, 36 e 64: « Questi sciaurati, che mai non fur vivi ». Ricorrono nella pagina varie altre espressioni dei primi canti: il *duolo* (« e che gent'è che par nel duol sì vinta? », III, 33), le *alte strida* (XII, 102), qui forse contaminando « alti guai » (III, 22) con « disperate strida » (I, 115). Le citazioni che seguono sono tratte dallo stesso canto III, vv. 30, 59-60, e 49-51.

Se i negligenti non sono nell'inferno, perché mancò loro la forza del bene e del male, gl'innocenti e i virtuosi non battezzati non sono in paradiso, perché mancò loro la fede, sono nel Limbo. E anche qui il concetto teologico ci sta per memoria, per semplice classificazione. La poesia nasce da altre impressioni e da altri criterii. Il valore poetico dell'uomo non è nella sua moralità e nella sua fede, ma nella sua energia vitale; non è una idea, ma una forza, il personaggio poetico. Perciò il negligente, considerato esteticamente, è un sublime negativo, la negazione della forza, il non esser vivo. E perciò qui nel Limbo la mancanza di fede è un semplice accessorio, e l'interesse è tutto nel valore intrinseco dell'uomo, come essere vivo, come forza. Dio ha lo stesso criterio poetico e dà ad alcuni un luogo distinto non per la loro maggiore bontà, ma per la fama che loro acquistò in terra la grandezza dell'ingegno e delle opere:

*L'onrata nominanza,
che di lor suona su nel vostro mondo,
grazia acquista nel ciel che sì gli avvanza.¹*

Concetto poco ascetico e poco ortodosso; ma Dio si fa poeta con Dante e gli fabbrica un Eliso pagano, un panteon di uomini illustri. E chi vuol trovare le impressioni di Dante, quando alzava questo magnifico tempio della storia e della coltura antica, e le impressioni che ne dovettero ricevere i contemporanei, ricordi le sue impressioni quando giovinetto su' banchi della scuola gli si affacciavano le meraviglie di questo mondo greco-latino. Aristotile, Omero, Virgilio, Cesare, Bruto, ciascuno di questi nomi, quante memorie, quante fantasie suscitava! Nudo è qui un elenco di nomi tra alcuni tratti caratteristici che segnano i protagonisti, il «Signore dell'altissimo canto» e il «maestro di color che sanno». ² E colui, che a quella vista si sente «esaltare» in sé stesso ³ e s'incorona poeta con le sue mani e si proclama il primo poeta de' tempi nuovi, «sesto tra cotanto senno», ⁴ è non il Dante dell'altro mondo, ma Dante Alighieri. Ecco ciò che rende il Limbo così interessante, come il mondo de' negligenti, due concezioni originalissime, uscite da un profondo sentimento della vita reale

1. *Inf.*, IV, 76-8. Il verso 77 propriamente: «che di lor suona su ne la tua vita». 2. *Ibid.*, 95 e 131. 3. *Ibid.*, 120: «che del vedere in me stesso n'esalto». 4. *Ibid.*, 102.

e rimaste freschissime ne' secoli. Molti tratti sono ancora oggi in bocca del popolo.

Come l'inferno è concepito e ordinato, lo spiega nel canto undecimo il poeta stesso, architetto e filosofo delle sue costruzioni. Quel regno del male è partito in tre mondi, rispondenti alle tre grandi categorie del delitto: la incontinenza e violenza, la malizia, e la fredda premeditazione. Ciascuna di queste categorie si divide in generi e specie, in cerchi e gironi. Il concetto etico di questa scala de' delitti è che dove è più ingiuria è più colpa, e l'ingiuria non è tanto nel fatto, quanto nell'intenzione. Perciò la malizia e la frode è più colpevole della incontinenza e violenza, e la fredda premeditazione de' traditori è più colpevole della malizia. Indi la storica evoluzione dell'inferno, dove da' meno colpevoli, gl'incontinenti, si passa alla città di Dite, sede de' violenti, e poi si scende in Malebolge, e di là nel pozzo de' traditori. Questo è l'inferno scientifico o etico. Ma non è ancora l'inferno poetico.

La poesia dee voltare questo mondo intellettuale in natura vivente. L'ordine scientifico presenta una serie di concetti astratti, il poetico una serie di figure, di fatti e d'individui: il primo una serie di delitti, il secondo una serie non solo d'individui colpevoli, ma di tali e tali individui. Dividere in categorie significa considerare in un gruppo d'individui non quello che ciascuno ha di proprio, ma quello che ha di comune col gruppo a cui appartiene. Così una classificazione è possibile, una esatta riduzione a generi e specie. Ma la poesia ritorna l'individuo nella sua libera personalità, e lo considera non come essere morale, ma come forza viva e operante. E più in lui è vita, più è poesia.¹ Perciò, se l'inferno, come mondo etico, è il successivo incattivirsi dello spirito, sì che alla violenza, comune all'uomo e all'animale, succede la malizia, « male proprio dell'uomo », e alla malizia la fredda premeditazione, questo concetto poeticamente rimane ozioso e non serve che alla sola classificazione. Come natura vivente o come for-

1. Nella ricordata quarta lezione sul mondo intellettuale allegorico: « Ciò che ci è di più profondamente tragico nell'umano destino è che il nostro infinito, il nostro universo è l'individuo, e non lo amiamo già come manifestazione di esso infinito, ma lui amiamo come lui e per lui: cosa tanto fragile amata con la coscienza dell'eterno! onde la tragedia del fato e della morte. In poesia l'individuo conserva lo stesso valore: l'ultimo risultato di un lavoro poetico non è l'idea, ma l'individuo, quell'individuo, quella figura, Francesca o Giulietta »; in *Lezioni e saggi* cit., p. 611.

ma, l'inferno è la morte progressiva della natura, la vita e il moto¹ che manca a poco a poco sino alla compiuta immobilità, alla materia come materia, dove insieme con la vita muore la poesia. Indi la storia dell'inferno.

Dapprima la situazione è tragica: il motivo è la passione, dove la vita si manifesta in tutta la sua violenza; perché la passione raccoglie tutte le forze interiori, distratte e sparpagliate nell'uso quotidiano della vita, intorno a un punto solo, di modo che lo spirito acquista la coscienza della sua libertà infinita. Preso per sé stesso lo spirito ed isolato dal fatto, la sua forza è infinita e non può esser vinta neppure da Dio, non potendo Dio fare ch'esso non creda, non senta e non voglia quello che crede, sente e vuole. Non vi è donnicciuola, così vile, che non si senta forza infinita, quando è stretta dalla passione. — Io ti amo e ti amerò sempre, e se dopo morte si ama, ed io ti amerò, e piuttosto con te in inferno che senza te in paradiso. — Queste sono le eloquenti bestemmie che traboccano da un cuore appassionato, e che rendono eroiche la timida Giulietta e la gentile Francesca.

Ma quando la passione vuole realizzarsi, s'intoppa in un altro infinito, nell'ordine generale delle cose, di cui si sente parte e innanzi a cui è un fragile individuo. E n'esce la tragica collisione tra la passione e il fato, l'uomo e Dio, il peccato. Nella vita né la passione, né il fato sono nella loro purezza: la passione ha le sue fiacchezze e oscillazioni; il fato talora è il caso, o l'espressione collettiva di tutti gli ostacoli naturali e umani in cui intoppa il protagonista. Ma nell'inferno l'anima è isolata dal fatto ed è pura passione e puro carattere, perciò inviolabile e onnipotente, e il fato è Dio, come eterna giustizia e legge morale: onde la prima parte dell'inferno, ove incontinenti e violenti, esseri tragici e appassionati, mantengono la loro passione di rincontro a Dio, è la tragedia delle tragedie, l'eterna collisione nelle sue epiche proporzioni.

Tutto questo mondo tragico è penetrato dello stesso concetto. La natura infernale non è ancora laida e brutta; anzi balzan fuori tutt'i caratteri che la rendono un sublime negativo, l'eternità, la disperazione, le tenebre. L'eterno è sublime, perché ti mostra un di là sempre allo stesso punto, per quanto tu ti ci

1. *la vita e il moto*: così nel ms. e nelle edizioni Morano. Nell'edizione Croce e successive: «La vita è il moto».

avvicini; la disperazione è sublime, perché ti mostra un fine non possibile a raggiungere, per quanto tu operi; la tenebra è sublime, come annullamento della forma e morte della fantasia, per quella stessa ragione che è sublime la morte, il male, il nulla. Leggete la scritta sulla porta dell'inferno. Ne' primi tre versi è l'eterno immobile che ripete sé stesso, dolore, dolore e dolore, quel luogo, quel luogo e quel luogo, per me, per me e per me, insino a che in ultimo l'eterno risuona nella coscienza del colpevole come disperazione:

*Uscite di speranza voi che entrate.*¹

La luce, il «dolce lome», rende sublimi le tenebre, morte del sole e delle stelle e dell'occhio, come è «l'aer senza stelle», e il «loco d'ogni luce muto», e quel «ficcar lo viso al fondo» e «non discernere alcuna cosa».² Certo, l'eternità, le tenebre e la disperazione sono caratteri comuni a tutto l'inferno; ma solo qui sono poesia, quando l'inferno si affaccia per la prima volta alla immaginazione nella gagliardia e freschezza delle prime impressioni. Appresso, diventano spettacolo ordinario, come è il sole, visto ogni giorno.

E Dante, che parte da principii preconcepi nelle sue costruzioni scientifiche, quando è tutto nel realizzare e formare i suoi mondi, opera con piena spontaneità, abbandonato alle sue impressioni. Il canto terzo è il primo apparire dell'inferno, e come ci si sente la prima impressione, come si vede il poeta esaltato, turbato dalla sua visione, assediato di forme, di fantasmi, impazienti di venire alla luce! In quel «diverse voci, orribili favelle»³ ecc., non ci è solo il grido de' negligenti: ci è lì tutto l'inferno, che manda il suo primo grido. Quel canto del sublime è una sola nota musicale variamente graduata, è l'eterno, il tenebroso, il terribile, l'infinito dell'inferno, che invade e ispira il poeta e vien fuori co' vivi colori della prima impressione, è il vero canto del regno de' morti, della «morta gente»,⁴ è l'albero della vita, che il poeta sfronda a foglia a foglia ad ogni passo che fa, e ne toglie la speranza:

1. *Inf.*, III, 9, ripetuto poco più oltre nella giusta lezione. 2. Il «dolce lome», *Inf.*, x, 69; «aer senza stelle», III, 23; «loco d'ogni luce muto», v, 28; «tanto che, per ficcar lo viso a fondo / io non vi discerne alcuna cosa», IV, 11-2. 3. *Ibid.*, III, 25. Si legga: «Diverse lingue, orribili favelle». 4. *Ibid.*, VIII, 85.

Lasciate ogni speranza voi che entrate.

E ne toglie le stelle:

risonavan per l'aer senza stelle.¹

E ne toglie il tempo:

*facevano un tumulto il qual s'aggira
sempre in quell'aria senza tempo tinta.²*

E ne toglie il cielo:

non isperate mai veder lo cielo.

E ne toglie Dio:

ch'hanno perduto il ben dello intelletto.³

Questa natura sublime dapprima è indeterminata, senza contorni, cerchio, loco, null'altro: la diresti natura vuota, se non la riempissero l'eternità e le tenebre e la morte e la disperazione. Nel regno de' violenti prende una forma. Si esce dal sublime: si entra nel bello negativo. Incontri tutto ciò che è figura, ordine, regolarità, proporzione in terra; anzi con vocabolo umano è chiamata città, la città di Dite. Vedi selve, laghi, sepolcri; e l'effetto poetico nasce dal trovare la stessa figura, ma spogliata di tutti gli accessori che la rendono bella in terra.

*Non frondi verdi, ma di color fosco:
non rami schietti, ma nodosi e involti;
non pomi v'eran, ma stecchi con tosco.⁴*

La natura spogliata della sua vita, del suo cielo, della sua luce, delle sue speranze, è un sublime che ti gitta nell'animo il terrore; la natura spogliata della sua bellezza è un bello negativo, pieno di strazio e di malinconia. È la natura snaturata, depravata, a immagine del peccato: con la virtù se n'è ita la bellezza, sua faccia.

Questa natura snaturata vien fuori con maggior vita nelle pene. Perché il concetto nella natura sta immobile come nell'architettura e nella scultura; dove nelle pene acquista ogni varietà di attitudini e di movenze. Le pene sono la coscienza fatta materia, e

1. *Ibid.*, III, 23. 2. *Ibid.*, 28-9. 3. *Ibid.*, 85 e 18. 4. *Ibid.*, XIII, 4-6.

qui esprimono la violenza della passione. In quella natura eterna e tenebrosa odi un mugghio, « come fa mar per tempesta », ¹ e il rovescio della grandine, e il cozzo delle moltitudini: moti disordinati, violenti, come i moti dell'animo. Vedi tombe ardenti, laghi di sangue, alberi che piangono e parlano, la natura sforzata e snaturata dal peccatore. Gli strani accozzamenti producono l'effetto del meraviglioso e del fantastico, ma il fantastico è presto vinto e ti piglia il raccapriccio e l'orrore. Il poeta prende in troppa serietà il suo mondo per darsi uno spasso di artista e sorprenderti con colpi di scena: tocca e passa, e non vuol fare effetto sulla tua immaginazione, vuol colpire la tua coscienza. Dove il fantastico è più sviluppato, è nella selva de' suicidi; ma anche lì vien subito spiegazione, e la meraviglia dà luogo a una profonda tristezza.

Ma il concetto non ha ancora la sua subiettività, non è ancora anima. Un primo grado di questa forma è nel demonio. Cielo e inferno sono stati sempre popolati di legioni angeliche e sataniche, che riempiono l'intervallo tra l'uomo e Dio, tra l'uomo e Satana. È la storia del bene e del male che si sviluppa nella nostra anima, un progressivo indarsi o indemoniarsi. Diversi di nomi e di forme secondo le religioni e le civiltà, i demonii hanno per base i diversi gradi del male, e per forma il gigantesco e il mostruoso, il puro terrestre, il bestiale giunto all'umano, e spesso preponderante, come nella sfinge, nella chimera, in Cerbero. Il demonio di Dante non ha più la sua storia, come in terra, spirito tentatore accanto all'uomo e ribelle e rivale di Dio. Qui è immobilizzato come l'uomo; la sua storia è finita; cosa gli resta? Soffrire e far soffrire, vittima e carnefice a un tempo, simbolo esso stesso e immagine del peccato che flagella nell'uomo. Il Satana di Milton e Mefistofele, che combattono contro Dio e contro l'uomo, erano compiute persone poetiche. ² Altra è qui la situazione, e al-

1. *Ibid.*, v, 29: « che mugghia come fa mar per tempesta ». Sono indicate subito dopo le pene dei golosi e degli avari e prodighi: *ibid.*, vi, 10 sgg. e vii, 22 sgg. 2. Sul Satana miltoniano, nelle lezioni giovanili: « L'attenzione è richiamata dalla figura di Satana, che prepondera nel poema, appunto perché esso narra l'origine del male sulla terra, e preannuncia la poesia scettica e disperata, Rousseau, Byron, Leopardi »; *Teoria e storia* cit., I, pp. 231-2. Sul Mefistofele goethiano, nella diciassettesima lezione del corso torinese: « Grande ed una delle più compiute e reali concezioni poetiche è il Mefistofele di Goethe, elemento terrestre che il poeta ha posto accanto a Fausto per combattere la parte celeste della sua natura »; in *Lezioni e saggi* cit., p. 183.

tro è il demonio. Esso è il vinto di Dio, e meno che uomo, perché non è dell'uomo che una sua parte sola, il peccato. È piuttosto tipo, specie, simbolo, che persona. È il più basso gradino nella scala degli esseri spirituali, lo spirito tra l'umano e il bestiale, in cui l'intelletto è ancora istinto e la volontà è ancora appetito. Figure vive e mobili della colpa, ma figure, semplice esteriorità: non carattere, non passione, non intelligenza, non volontà. Fra gl'incontinenti e i violenti il demonio è tragico e serio: è azione mimica e tutta esterna, passione tradotta in moti e gesti, senza la parola, salvo brevi imprecazioni. La natura ti dà figura e colore: qui la figura si muove e il colore si anima, è la figura in azione. Il poeta ha scossa la polvere dalle antiche forme pagane, e le ha rifatte e rinnovate. Come a costruire il suo inferno toglie alla terra le sue forme, e strappandole dal circolo loro assegnato, le compone diversamente e ti crea una nuova natura; così ad esprimere lo spirito toglie dalla mitologia tutte le forme demoniache, Minos, Caronte, Cerbero, Pluto, Gerione, le arpie, le furie, e le trasporta nel suo inferno: le trova vuote e libere, spogliate di concetto, di vita e di religione, e le ricrea, le battezza, impressovi sopra il suo pensiero e la sua religione. Il demonio meno lontano dall'uomo è Caronte, in cui vien fuori l'apparenza di un carattere: impaziente, rissoso, manesco, che grida e batte. Il poeta si è ben guardato di sviluppare il comico che è in questo carattere: la figura di Caronte rimane severa e grave, e non fa dissonanza con la solennità della natura infernale, dove si trova collocata. Minos è il giudizio rappresentato in modo affatto esteriore e plastico, e rapido come saetta:

*dicono e odono e poi son giù vòlte.*¹

Le altre figure sono schizzi, appena disegnati; ingegnoso è il ritratto di Gerione,² che ha ispirato una delle più belle ottave dell'Ariosto.

Noi concepiamo oramai la costruzione de' singoli canti. Il poeta comincia col porci innanzi la natura del luogo e la qualità della pena; il demonio ora precede, ora vien subito dopo; poi vedi peccatori presi insieme e misti, non ancora l'individuo, ma l'uomo

1. *Inf.*, v, 15. 2. *il ritratto di Gerione*: cfr. *ibid.*, xvii, 1-27. L'ottava ariostesca cui è fatto riferimento è quella in cui è descritta la Frode: «Avea piacevol viso, abito onesto», *Orl. fur.*, xiv, 87, germinata dal ritratto dantesco: «La faccia sua era faccia d'uom giusto», *Inf.*, xvii, 10.

collettivo, gruppi di mezzo a' quali spesso si stacca l'individuo e tira la tua attenzione.

I gruppi sono l'espressione generale del sentimento che riempie i peccatori nella società infernale; sono la parentela del delitto, dove trovi nello stesso lago di sangue i tiranni Ezzelino e Attila e gli assassini di strada Rinier da Corneto e Rinier Pazzo.¹

Come nella natura e nel demonio, così ne' gruppi l'aspetto è dapprima severo e tragico. Essi esprimono il sublime dello spirito, la disperazione. L'uomo ha bisogno di avere innanzi a sé qualche cosa a cui tenda; al pensiero succede pensiero;² il cuore vive quando da sentimento germoglia sentimento; l'uomo vive quando è in un'onda assidua di pensieri e di sentimenti; la disperazione è l'annullamento della vita morale, la stagnazione del pensiero e del sentimento, la morte, il nulla, il caos, le tenebre dello spirito, un sublime negativo. Come il sublime delle tenebre è nella luce che muore, il sublime della disperazione è nella morte della speranza:

*nulla speranza li conforta mai
non che di posa, ma di minor pena.*³

L'espressione estetica della disperazione è la bestemmia, violenta reazione dell'anima, innanzi a cui tutto muore, e che nel suo annichilamento involge l'universo:

*Bestemmiavano Iddio e i lor parenti,
l'umana specie e il luogo e il tempo e il seme
di lor semenza e di lor nascimenti.*⁴

La passione trasforma la faccia dell'uomo, abitualmente tranquilla, il peccato gli siede sulla fronte e fiammeggia negli occhi: momento fuggevole che Dante coglie e rende eterno ne' suoi gruppi. Gli avari stanno col pugno chiuso, gl'irosi si lacerano le membra: violenza di moti appassionati, niente che sia basso o vile: puoi abborrirli, non puoi disprezzarli.

Immaginate una piramide. Nella larghissima base vedete la natura infernale. Più su è il demonio, figura bestiale in faccia uma-

1. Ezzelino . . . Pazzo: cfr. *Inf.*, XII, 110, 134 e 137-8. Ai gruppi infernali è dedicata la diciottesima lezione torinese; *Lezioni e saggi cit.*, pp. 187 sgg.

2. L'uomo . . . pensiero: così nelle edizioni Morano e successive. Nel ms.: «L'uomo ha bisogno di avere innanzi a sé qualcosa a cui tenda; il pensiero vive quando a pensiero succede pensiero . . .».

3. *Inf.*, V, 44-5.

4. *Ibid.*, III, 103-5.

na, bestia talora in tutto, mai in tutto uomo. Alzate ancora l'occhio, e vedete gruppi nella violenza della passione. È la stessa idea che si sviluppa e si spiritualizza, insino a che da questo triplice fondo si eleva sulla cima la statua, l'individuo libero, l'idea nella sua individuale realtà, e più che l'idea, sé stesso nella sua libertà. È di mezzo a quella folla confusa, a quei gruppi, che escono i grandi uomini dell'inferno o piuttosto della terra; è da questa triplice base dell'eternità che esce fuori il tempo e la storia e l'Italia e più che altri Dante come uomo e come cittadino.

L'inferno degl'incontinenti e de' violenti è il regno delle grandi figure poetiche. Qui trovi come in una galleria di personaggi eroici Francesca, Farinata, Cavalcanti, Pier delle Vigne, Brunetto Latini, Capaneo, Dante, il Fato, Dio e la Fortuna. Sono in presenza forze colossali, la energia della passione e la serenità del fato. Qui è Francesca eternamente unita al suo Paolo, là è la Fortuna che non ode le imprecazioni degli uomini e beata si gode.¹ Ora ti percote il suono della divina giustizia che in eterno rimbomba;² ora ti stupisce Capaneo che tra le fiamme oppone sé a tutte le folgori di Giove.³ Su questo fondo tragico s'innalza la libera persona umana e vi si spiega in tutta la ricchezza delle sue facoltà. Qui usciamo dalle astrattezze mistiche e scolastiche, e prendiamo possesso della realtà. La donna non è più Beatrice, il tipo realizzato de' trovatori, fluttuante ancora tra l'idea e la realtà; qui acquista carattere, storia, passioni, una ricca e vivace personalità, è Francesca da Rimini, la prima donna del mondo moderno.⁴ L'uomo non è più il santo con le sue estasi e le sue visioni; qui ha la sua patria, il suo ufficio, il suo partito, la sua famiglia, le sue passioni e il suo carattere; è Farinata, è Cavalcanti, è Brunetto, è Pier delle Vigne, è Dante Alighieri, alla cui fiera natura Virgilio applaude:

*Alma sdegnosa,
benedetta colei che in te s'incinse!*⁵

1. *la Fortuna . . . gode*: cfr. *ibid.*, VII, 67-96. Nell'*Esposizione critica della Divina Commedia*, dell'episodio della Fortuna: «Esempio rimasto immortale di come la scienza possa diventare poesia»; in *Lezioni e saggi cit.*, p. 20. 2. *il suono . . . rimbomba*: cfr. *Inf.*, VI, 99: «udirà quel che in eterno rimbomba». 3. *Capaneo . . . Giove*: cfr. *ibid.*, XIV, 46-72. 4. *Ibid.*, V, 73-143. Su Francesca, oltre al saggio famoso, pubblicato nella «Nuova Antologia» del gennaio 1869 e poi in *Nuovi saggi critici*, si veda la lezione ventesima del corso torinese del '54; in *Lezioni e saggi cit.*, pp. 205 sgg. 5. *Inf.*, VIII, 44-5.

L'inferno dà loro una realtà più energica, creando nuove immagini e nuovi colori. Pier delle Vigne giura per le nuove radici del suo legno.¹ Farinata dice:

*ciò mi tormenta più che questo letto.*²

All'annuncio della morte del figlio, Cavalcanti

*supin ricadde e più non parve fuora.*³

Brunetto raccomanda il suo *Tesoro*, nel quale si sente vivere ancora.⁴ Capaneo può dire: « Qual io fui vivo, tal son morto ». ⁵ E Francesca ricorda il tempo felice nella miseria.⁶ L'inferno è il loro piedistallo, sul quale si ergono col petto e con la fronte,⁷ affermando la loro umanità. Nascono situazioni e forme novissime, che danno rilievo alle figure e a' sentimenti.

Questo mondo tragico, dove l'impeto della passione e la violenza del carattere mette in gioco tutte le forze della vita, ha la sua perfetta espressione in questi grandi individui, rimasti così vivi e giovani e popolari, come Achille ed Ettore. È il mondo della grande poesia, della epopea e della tragedia. E ora quale contrasto! Lasciamo appena le falde dilatate di foco e la rena che s'infiama come esca sotto fucile, e ci troviamo in una pozzanghera che fa zuffa con gli occhi e col naso.⁸ Lasciamo i tragici demonii dell'antichità, i centauri e le arpie, e incontriamo diavoli con le corna e armati di frusta, e vilissimi uomini che alle prime percosse scappano senz'aspettar le seconde né le terze.⁹ In luogo di Capaneo con la fronte levata, il primo che vediamo ha gli occhi

1. *per le . . . legno*: cfr. *ibid.*, XIII, 73. Si vedano, su Pier della Vigna, la corrispondente lezione torinese e il saggio apparso ne « Lo Spettatore » di Firenze; vol. cit., pp. 245 sgg. e 353 sgg. 2. *Ibid.*, x, 78. Il saggio su Farinata, pubblicato nella « Nuova Antologia » del maggio 1869, e poi nei *Nuovi saggi* citt., pp. 651 sgg. Ma si vedano anche le lezioni ventunesima e ventiduesima dello stesso corso torinese; ivi, pp. 216 sgg. 3. *Ibid.*, x, 72. 4. *Brunetto . . . ancora*: cfr. *ibid.*, xv, 119-20. 5. *Ibid.*, xiv, 51. 6. *Francesca . . . miseria*: cfr. *ibid.*, v, 121-3. 7. *si ergono . . . fronte*: cfr. *ibid.*, x, 35: « ed ei s'ergera col petto e con la fronte ». 8. *come esca . . . naso*: cfr. *Inf.*, xiv, 38-9 (« com'esca / sotto focile ») e xviii, 106-8: « Le ripe eran grommate d'una muffa / per l'alito di giù che vi si appasta, / che con gli occhi e col naso facea zuffa ». 9. *diavoli . . . terze*: cfr. *ibid.*, xviii, 34-9. In questa pagina e nelle successive sugli ultimi cerchi infernali sono rifuse e in parte riprodotte le lezioni del corso torinese dedicate alle Malebolge. Cfr. *Lezioni e saggi* cit., pp. 260 sgg.

bassi, vergognoso di mostrarsi;¹ e Dante, così riverente e pietoso finora e anche sdegnoso, diviene maligno e sarcastico, e compone per la prima volta il labbro ad un sorriso sardonico. Chiama «salse pungenti» quel letamaio, «che dagli uman privati pareo mosso». Un altro lo sgrida: «Perché se' tu sì ingordo di riguardar più me che gli altri brutti?»² E Dante, che lo vede col capo lordo, tanto che non pareo «s'era laico o cherco», gli ricorda crudelmente di averlo veduto in terra co' capelli asciutti. E quegli esprime il suo dolore, «battendosi la zucca». Tutto è mutato, natura, demonio e uomo, immagini e stile. Cadiamo in pieno plebeo. Chi sono questi uomini? Sono adulatori e meretrici³ dannati alla stessa pena: gli uni vendono l'anima, le altre vendono il corpo. Sentite che noi passiamo in un altro mondo, nel mondo de' fraudolenti.

Esteticamente, il mondo de' fraudolenti è la prosa della vita, precipitata dal suo piedistallo ideale, e divenuta volgarità. È la passione che si muta in vizio, il carattere che diviene abitudine, la forza che diviene malizia. La passione è poetica, perché ha virtù di concitare tutte le forze dell'anima, sì ch'elle prorompano di fuori liberamente: il vizio è la passione fatta abitudine, ripetizione degli stessi atti, un fare perché si è fatto; è l'artista divenuto artefice, l'arte divenuta mestiere. L'uomo appassionato spiritualizza la sua azione, ci mette dentro sé stesso, ma nel vizioso l'anima è sonnolenta, la sua azione è stupida materia, atto meccanico a cui lo spirito rimane estraneo. La passione produce il carattere, la forte volontà, che è la stessa passione in continuazione; il vizio ha compagna la fiacchezza e bassezza dell'anima, non essendo altro la bassezza che l'abdicazione e l'apostasia della propria anima. I grandi caratteri sicuri di sé hanno a loro strumento la forza, impetuosi fino all'imprudenza, semplici fino alla credulità; gli animi fiacchi hanno a loro strumento la malizia, coscienza della loro impotenza, e, pipistrelli notturni, assaltano alle spalle e non osano guardare in viso.

1. *il primo . . . mostrarsi*: cfr. *ibid.*, 46-7: «quel frustato celarsi credette / bassando il viso . . .». Poco più sotto, vv. 51 («ma che ti mena a sì pungenti salse?») e 113-4: «... uno sterco / che dagli uman privati pareo mosso». 2. *Ibid.*, 118-9. Nelle righe seguenti sono parafrasati i versi 116-7 («vidi un col capo sì di merda lordo, / che non pareo s'era laico o cherco») e 121-4: «già t'ho veduto co' capelli asciutti / e se' Alesso Intermini da Lucca: / però t'adocchio più che gli altri tutti. / Ed egli allor battendosi la zucca . . .». 3. *Ibid.*, 130 sgg.: il ritratto di Taide.

In questo mondo il di fuori è mutato, perché mutato è il di dentro, ove non trovi più caratteri e passioni, ma vizio, bassezza e malizia, lo spirito oscurato e materializzato, la dissoluzione della vita. A quei cerchi indeterminati, a quella città rosseggiante di Dite, nomi e figure terrene, succede un non so che, una cosa senza nome, che il poeta chiama bizzarramente « Malebolge », una natura sformata e in dissoluzione, ripe scoscese, scogli mobili che fanno da ponticelli, e giù valloni paludosi, dove le acque finora impetuose e correnti stagnano e si putrefanno, valloni angusti, bolge, valigie, borse, che stringendosi più e più vanno a finire in un pozzo: natura piccola, in rovina e in putrefazione. Al demonio mitologico iroso e appassionato succede il diavolo cornuto, essere grottesco, o piuttosto i diavoli che vanno in frotte, e si mescolano in ignobili parlari con la gente più abietta, e canzonano e sono canzonati, maliziosi, bugiardi, plebei, osceni. Al vivo movimento delle bufere e delle grandini e delle fiamme succede la materia in decomposizione, quanti strazi di carne umana ti offrono i campi di battaglia e quante malattie ti offre lo spedale. Tali la natura, il demonio, le pene. Vedi ora l'uomo. La faccia umana è rimasta finora inviolata: innanzi all'immaginazione la passione inverniglia la faccia di Francesca, e la grandezza dell'anima pare nella faccia dell'uomo che si leva dritto dalla cintola in su.¹ Qui la faccia umana sparisce: hai caricature e sconcature di corpi. Uomini cacciati in una buca, capo in giù, piedi in su; volti travolti in su le spalle, sì che il pianto scende giù per le reni; visi, occhi e corpi imbacuccati e incappucciati; musì umani fuor della pegola a modo di ranocchi; corpi, altri smozzicati, accismati, altri marciti e imputriditi, scabbiosi, tisici, idropici. Di questa figura umana deturpata e contraffatta l'immagine più viva è Bertram dal Bormio, il cui busto si fa lanterna del suo capo che porta pesol per le chiome.² In questo mondo prosaico e plebeo, che comincia con Taide e finisce con mastro Adamo, la materia ovvero la parte bestiale prevale tanto, che spesso siamo in sul domandarci: — Costoro sono uomini o bestie? — Non sono ancora bestie, e l'uomo già muore in loro:

*che non è nero ancora e il bianco muore.*³

1. *dalla cintola in su*: cfr. *ibid.*, x, 33: Farinata. 2. *Di questa . . . chiome*: cfr. *ibid.*, xxviii, 121 sgg. 3. *Ibid.*, xxv, 66.

Sono figure miste in una faccia tra bestiale e umana; e la più profonda concezione di Malebolge è questa trasformazione dell'uomo in bestia e della bestia in uomo: hanno l'appetito e l'istinto della bestia, hanno la coscienza dell'uomo. Si sanno uomini e sono bestie; e qui è la pena, nella coscienza umana che loro è rimasta.

La forma estetica di questo mondo è la commedia, rappresentazione de' difetti e de' vizii. Fra tanta fiacchezza della personalità il grande uomo, l'individuo, è gittato nell'ombra, e vien su il descrittivo, l'esteriorità. Nell'inferno tragico le descrizioni sono sobrie e rapide, l'interesse principale è negli attori che prendono la parola: qui è un gregge muto, visto da lontano. Virgilio dice a Dante: — Vedi là Mirra, vedi Giasone, vedi Manto.¹ — Appena è se qualche epiteto ti segna in fronte alcuno de' più grandi personaggi, come si fa di Giasone:

*e per dolor non par lacrima spanda.*²

Prima dite: — Il canto di Francesca, di Farinata, di ser Brunetto Latini —; ora dite: — Il canto de' ladri, de' falsarii, de' truffatori —: vi sono gruppi, non individui; vi è il descrittivo, manca il drammatico. Manca la grandezza negli attori, e manca la pietà negli spettatori. La figura umana così torta, che il pianto degli occhi bagnava le natiche, cava a Dante lacrime;³ l'«homo sum» si sente colpito in lui; ma Virgilio lo sgrida:

*Ancor sei tu degli altri sciocchi?
Qui vive la pietà, quand'è ben morta.*⁴

Abbonda il descrittivo; l'immaginazione di Dante è così robusta, che avendo a fare con oggetti così fuori della natura, non che sentirsi impacciata, pare che scherzi: con tanta facilità e spontaneità esprime le più varie e strane attitudini: la fiamma parla come lingua d'uomo, le zanche piangono e fremono.⁵ Il più grande sforzo dell'immaginazione umana⁶ è la trasformazione di uomini

1. *Virgilio* . . . *Manto*: rispettivamente *ibid.*, xxx, 37-41, xviii, 83 sgg. e xx, 52 sgg. 2. *Ibid.*, xviii, 84. 3. *La figura* . . . *lacrime*: cfr. *ibid.*, xx, 19 sgg. 4. *Ibid.*, xx, 27-8. 5. *la fiamma* . . . *fremono*: Ulisse e Niccolò III: *Inf.*, xxvi, 88-9 («indi la cima qua e là menando / come fosse la lingua che parlasse») e xix, 45: «di quei che sì piangeva con la zanca». 6. *Il più grande* . . . *umana*: nella seconda lezione del corso torinese: «La più profonda concezione di Malebolge».

in bestie, nel canto ventesimoquinto, quantunque la soverchia minutezza generi sazietà.

Fra tanti gruppi sorge qua e là alcuno individuo in cui si sviluppa con più chiara coscienza il concetto di Malebolge. Un lato serio di questo concetto è lo spirito che varca il limite assegnatogli. Se la ragione potesse veder tutto, « mestier non era partorir Maria ». ¹ L'esperienza avea le sue colonne d'Ercole; la ragione avea pure le sue colonne. Questo concetto qui è serio, non è sublime, né tragico; perché l'uomo, che con la temerità oraziana sforza la natura, ² è qui non dirimpetto a Dio come Prometeo e Capaneo, ma colpito e soggiogato, senza che in lui paia vestigio di ribellione, di orgoglio e di violenza:

*Dove rui,
Anfiarao? perché lasci la guerra?
E non restò di rovinare a valle,
fino a Minòs che ciascheduno afferra.*³

L'uomo di Orazio è sublime, perché lo vedi nell'opera, senti in lui la voluttà del frutto proibito, malgrado Dio e la natura. Anfiarao è un puro nome; sublime di terrore è quel suo precipitare a valle, mostrandocelo successivamente inabissarsi, ma il grottesco vien subito dopo:

*Mira che ha fatto petto delle spalle:
perché volle veder troppo davante,
di dietro guarda e fa ritroso calle.*⁴

Ulisse, che ha varcato i segni di Ercole, è travolto nelle acque per giudizio di Dio, « come a lui piacque ». ⁵ Pure un po' dell'audacia di Ulisse è ancora in Dante, che gli mette in bocca nobili parole, e ti fa sentire quell'ardente curiosità del sapere che invadeva i contemporanei. Ti par di assistere al viaggio di Colombo. Il peccato diviene virtù. Se la logica ghibellina pone in inferno l'autore

1. *Purg.*, III, 39. 2. *perché . . . natura*: cfr. Orazio, *Carm.*, I, III, 37 sgg.
3. *Inf.*, XX, 33-6. 4. *Ibid.*, 37-9. 5. *Ibid.*, XXVI, 141: « e la prora ire in giù, com'altrui piacque ». Sulla figura di Ulisse si veda la terza lezione del corso torinese; *Lezioni e saggi* cit., pp. 269 sgg., e Lamennais, introduzione cit.: « Le poète s'incarne lui-même dans ses fictions, il les anime de son propre esprit et de l'esprit de son âge, que tourmentait la soif de connaître, qu'attirait vers les lieux où le soleil se couche, au delà de vastes mers, le vague pressentiment d'un monde inconnu, du monde où deux siècles après aborda Colomb ».

dell'agguato contro Troia, radice dell'impero sacro romano, la poesia alza una statua a questo precursore di Colombo, che indica col braccio nuovi mari e nuovi mondi, e dice a' compagni:

*Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e conoscenza.¹*

Ulisse è il grand'uomo solitario di Malebolge. È una piramide piantata in mezzo al fango. Il comico penetra da tutt'i lati, traendosi appresso il lordo, l'osceno, il disgustoso: lo spirito, divenuto malizia, è qui decaduto, degradato; e con lui si oscura la nobile faccia umana. Ulisse stesso per la sua malizia ha la sua figura coperta e fasciata dalle fiamme. Siamo in un mondo comico.

La regina delle forme comiche è la caricatura, il difetto colto come immagine e idealizzato. Al che si richiede che il personaggio operi ingenuamente e brutalmente, come non avesse coscienza del suo difetto, a quel modo che si vede in Sancio Panza e in don Abbondio, eccellenti caratteri comici. I dannati di Malebolge sono così fatti: essi sono cinici e perciò ridicoli, come i diavoli nel canto ventesimosecondo, rissosi, abietti, vanitosi, basamente feroci ne' loro atti. Così sono i ladri, i truffatori, i barattieri, plebe in cui il vizio è così connaturato, che non se ne accorge più. Tale è Nicolò III vano del suo papale ammanto, che crede Dante venuto nell'inferno apposta per veder lui.² Tali sono pure Sinone e maestro Adamo.³ Essi si mostrano nella loro naturalezza, e possono essere rappresentati nella forma diretta e immediata, isolando il difetto dagli accessori e idealizzandolo, divenuto un contromodello, l'immagine opposta a quel tipo, a quel modello di perfezione che ciascuno ha in mente: qui è la caricatura. Le concezioni di Dante sono di un comico plebeo della più bassa lega: sia esempio la rissa tra Sinone e maestro Adamo. Si rimane nel buffonesco, l'infimo grado del comico. Quest'uomo, così possente creatore d'immagini nell'inferno tragico, qui si sente arido, freddo, in un mondo non suo. Le situazioni sono comiche, ma il comico è rozzamente formato, e non è artistico, non ha la sua immagine che è la caricatura, né la sua impressione che è il riso. Due per-

1. *Ibid.*, 118-20. 2. *Tale . . . lui*: cfr. *ibid.*, XIX, 46 sgg. Per *papale ammanto*, cfr. *ibid.*, II, 27. 3. *Tali . . . Adamo*: cfr. *ibid.*, XXX, 49 sgg.

sone in rissa cadono in un lago d'acqua bollente che li divide. Situazione comica, se mai ce ne fu. Il poeta dice:

Lo caldo schermidor subito fue.¹

Espressione vivace, ma che non sveglia nessuna immagine e ti lascia freddo. Non ha saputo cogliere quel movimento, quella smorfia che fanno quando si sentono scottare e si sciolgono. La pancia di mastro Adamo, che sotto il pugno di Sinone «sonò come fosse un tamburo»,² è una felice caricatura; ma è una fred-dura il dire:

*e mastro Adamo gli percosse il volto
col braccio suo che non parve men duro.*

Manca spesso a Dante la caricatura, e i suoi versi più comici non fanno ridere. Perché a fare la caricatura bisogna fermare l'immaginazione nell'oggetto comico, spassarcisi, obbliarsi in quello, alzarlo a contromodello. Dante non ha questo sublime obbligo comico, non ha indulgenza, né amabilità. Teme di sporcarsi tra quella gente, e se ode, se ne fa rimproverare da Virgilio,³ e se ci sta, se ne scusa: «Ah fera compagnia! ma in chiesa co' santi e in taverna co' ghiottoni».⁴ Il suo riso è amaro; di sotto alla facezia spunta il disdegno; e spesso nella mano la sferza gli si muta in pugnale.

Il riso muore, quando il personaggio comico ha coscienza del suo vizio, e non che sentirne vergogna vi si pone al di sopra e ne fa il suo piedistallo. Allora non sei tu che gli fai la caricatura; ma è lui stesso il suo proprio artista, che si orna del suo difetto come di un manto reale, e se ne incorona e se ne fa un'aureola, atteggiandosi e situandosi nel modo più acconcio a dire: — Miratemi —; più acconcio a dare spicco al suo vizio. La bestia non cela il suo vizio e non arrossisce; il rossore è proprio della faccia umana. L'uomo consapevole del suo difetto, che vi si pone al di sopra, rinuncia alla faccia umana e dicesi sfacciato o sfrontato. Qui la caricatura uccide sé stessa, il comico giunto alla sua ultima punta si scioglie; e n'esce un sentimento di supremo disgusto e ribrezzo, che è il sublime del comico: la propria abbiezione pre-

1. *Ibid.*, xxii, 142. 2. *Ibid.*, xxx, 103. Seguono i versi 104-5, il secondo dei quali propriamente suona: «col pugno suo, che non parve men duro». 3. *se ne . . . Virgilio*: cfr. *ibid.*, 148: «ché voler ciò udire è bassa voglia». 4. *Ibid.*, xxii, 14-5. Si legga: «ahi fiera compagnia! ma nella chiesa».

dicata e portata in trionfo aggiunge al disgusto un sentimento che tocca quasi l'orrore. Qui Dante è nel suo campo. Il suo eroe è Vanni Fucci.¹ Mastro Adamo è come animale, senza coscienza della sua bassezza, Vanni Fucci ha avuto la coscienza e l'ha soffocata; sono i due estremi nella scala del vizio; l'uno non è mai salito fino all'uomo; l'altro è passato per l'uomo ed è ricaduto nella bestia. Si sente bestia, e si pone come tipo bestiale, e sceglie le circostanze più acconce a darvi risalto:

*Vita bestial mi piacque e non umana,
siccome a mul ch'io fui. Son Vanni Fucci
bestia, e Pistoia mi fu degna tana.*²

Ecco l'uomo che fa le fische a Dio, il Capaneo di Malebolge, l'umano divenuto bestiale e idealizzato come tale.

Ma l'umano non muore mai in tutto. L'uomo diviene bestia, ma la bestia torna uomo. E con senso profondo Dante anche sulla faccia sfrontata di Vanni Fucci scoperto ladro gitta il rossore della vergogna:

*e di trista vergogna si dipinse.*³

L'uomo che ha coscienza del suo vizio e se ne vergogna, in luogo di mostrarlo al naturale, ciò che produce la caricatura, cerca occultarlo sotto contraria apparenza: il poltrone fa il bravo. Nasce il contrasto tra l'essere e il parere: la situazione divien comica, e la sua forma è l'ironia. Lo spettatore indulgente e che vuole spassarsi a sue spese finge di crederlo e di secondarlo; accetta come seria l'apparenza che si dà, anzi la carica ancora di più; fa il bravo, ed egli lo chiama un Orlando, ma accompagnando le parole di un cotale ammiccar d'occhi che esprima scambievolmente intelligenza, di un tuono di voce in falsetto, di un riso equivoco, che vuol dire: — Io ti conosco. — Perciò l'essenziale dell'ironia non è nell'immagine, ma nel sottinteso: è il riflesso che succede allo spontaneo; immagine sottilizzata nel sentimento. Forma delicata, perché lo spettatore, alla vista del difetto che altri cerca di mascherare, non sente collera, non gli strappa la maschera dal viso, anzi se la mette egli stesso e serba una compostezza e una pulitezza, equivoca ne' movimenti e ne' gesti. Forma di tempi

1. *Vanni Fucci*: cfr. *ibid.*, XXIV, 112-51 e XXV, 1-18. 2. *Ibid.*, XXIV, 124-6.

3. *Ibid.*, 132.

civili, assai rara nelle età barbare e nelle poesie primitive. Dante, accigliato, brusco, tutto di un pezzo, com'è ne' suoi ritratti, ha troppa bile e collera, e non è buono né alla caricatura, né all'ironia. Ma dalla sua fantasia d'artista è uscita una di quelle creazioni, che sono le grandi scoperte nella storia dell'arte, un mondo nuovo: il nero cherubino, che strappa a san Francesco l'anima di Guido da Montefeltro,¹ è il padre di Mefistofele. Egli crea il diavolo, gli dà il suo concetto e la sua funzione. Il diavolo è l'ironia incarnata: non ci è uomo tanto briccone che il diavolo non sia più briccone di lui, e capite che non è disposto a guastarsi la bile per le bricconerie degli uomini. L'uomo può ingannare un altro uomo, ma non può ficcarla al diavolo, perché il diavolo nel suo senso poetico è lui stesso, la sua coscienza che risponde con un'alta risata a' suoi sofismi, e gli fa il controsillogismo, e gli dice beffandolo:

*Forse
tu non sapevi ch'io loico fossi!*²

Il brutto come il bello muore nel sublime. E il brutto è sublime quando offende il nostro senso morale ed estetico e ci gitta in violenta reazione. Scoppia la collera, l'indignazione, l'orrore: il comico è immediatamente soffocato. Quando veggio un difetto rivelarsi all'improvviso, uso la caricatura. Quando veggio un difetto che cerca mascherarsi, prendo la maschera anch'io e uso l'ironia. Ma quando quel difetto mi offende, mi sfida, mi provoca, si mette dirimpetto a me come contraddizione al mio intimo senso, la mia coscienza così audacemente negata e contraddetta reagisce: io strappo al vizio la maschera e lo mostro qual è, nella sua laida nudità. La caricatura e l'ironia si risolvono in una forma superiore, il sarcasmo, la porta per la quale volgiamo le spalle al comico e rientriamo nella grande poesia.

Nel sarcasmo caricatura e ironia riappariscono, ma per morire: nasce la caricatura, ed è guastata; spunta la maschera, ed è strappata. E la morte viene da questo, che nella forma sarcastica del brutto ci è l'idea che l'uccide, il suo contrario. Nel canto de' simoniaci il sarcasmo fa la sua splendida apparizione. Il comico muore sotto l'ira di Dante. L'antitesi tra quello che è di fuori e quello

1. *il nero . . . Montefeltro*: cfr. *ibid.*, xxvii, 112 sgg. 2. *Ibid.*, 122-3. Propriamente: « Forse / tu non pensavi ch'io loico fossi ».

che è nella sua anima scoppia in ravvicinamenti innaturali, come «calcando i buoni e sollevando i pravi», «Dio d'oro e d'argento»;¹ e spesso in parole a doppio contenuto, che è l'immagine del sarcasmo. Tale è la parola rimasa proverbiale, con che è qualificata la servilità della Chiesa. Parimente chiama «adulterio» la simonia e «idolatria» l'avarizia, parole, nelle quali entrano come elementi la santità del matrimonio e il vero Dio:² in una sola immagine c'è il brutto e ci è l'idea che lo condanna.

Ma il sarcasmo dee purificare e consumare sé stesso. Finché rimane nel particolare e nel personale, il linguaggio è acre, bilioso: hai Giovenale e Menzini. Il poeta, non che rimanere imprigionato in quello spettacolo, dee spiccarsene, porcisi al di sopra, allargare l'orizzonte, essere eloquente, voce di verità, espressione impersonale della coscienza. Certo, in quel canto de' simoniaci vive immortale la vendetta dell'uomo ingannato che anticipa a Bonifazio l'inferno, e del ghibellino e del cristiano che vede nel papato temporale una pietra d'inciampo e di scandalo. Ma i sentimenti e le passioni personali, se hanno ispirato il poeta e resa terribilmente ingegnosa la sua fantasia, non penetrano nella rappresentazione. Bisogna sapere la storia per indovinare i terribili incentivi dell'alta creazione. Ciò che qui senti è la convinzione, la buona fede del poeta, la sincerità e l'impersonalità della sua collera: onde sgorga dal suo labbro eloquente tanta magnificenza d'immagini e di concetti. Prima Dante è in collera con Nicolò, pinto in pochi tratti vano, piccolo, col cervello e co' sensi nel piede. E comincia col «tu», e l'assale corpo a corpo, con ironia amara che si trasforma nel pugnale del sarcasmo:

*e guarda ben la mal tolta moneta,
ch'esser ti fece contra Carlo ardito.*³

Ma nel pendìo dell'ingiuria si contiene d'un tratto, passaggio meritamente ammirato: la piccola persona di Nicolò scompare; sottentra il «voi», i papi, il papato; le idee guadagnano di ampiezza senza perdere di energia, e da ultimo la collera svanisce in una certa tristezza pura di ogni stizza; è un deplorare, non è più un inveire:

1. *Inf.*, XIX, 105 e 112. 2. *Parimente . . . Dio*: cfr. *ibid.*, 1-4: «O Simon mago, o miseri seguaci / che le cose di Dio . . . / . . . voi rapaci / per oro e per argento avolterate»; 108: «puttaneggiar co' regi a lui fu vista» e 113: «e che altro è da voi agl'idolâtre?». 3. *Ibid.*, 98-9.

*Ahi Costantin, di quanto mal fu matre,
non la tua conversion, ma quella dote
che da te prese il primo ricco patre!*¹

Tale è Malebolge: miniera inesausta di caratteri comici, concezione delle più originali, dove il comico è posto ed è sciolto. Poco felice nel maneggio delle forme comiche, il poeta è insuperabile quando se ne sviluppa, mutato il riso in collera, come nella sua invettiva, nella pena di Bertram dal Bormio, nella rappresentazione di Vanni Fucci. Rimane un fondo comico che aspetta ancora il suo artista. Pure in quella materia appena formata vive immortale il suo nero cherubino.

Nel pozzo de' traditori la vita scende di un grado più giù: l'uomo bestia diviene l'uomo ghiaccio, l'essere petrificato, il fossile. In questo regresso dell'inferno, in questo cammino a ritroso dell'umanità siamo giunti a que' formidabili inizi del genere umano, regno della materia stupida, vuota di spirito, il puro terrestre, rappresentato ne' giganti, figli della terra, nella loro lotta contro Giove, natura celeste e spirituale, inferiore di forza fisica, ma armato del fulmine:

*cui Giove
minaccia ancor dal cielo quando tuona.*²

Con questo mito concorda la storia biblica degli angeli ribelli. Qui all'ingresso trovi i giganti; alla fine Lucifero: mitologia e Bibbia si mescolano, espressioni della stessa idea. La lotta è finita: i giganti sono incatenati; Lucifero è immenso e stupido carneame, il gradino infimo nella scala de' demonii. Il gigantesco è la poesia della materia; ma qui, vuoto e inerte, è prosa.³ Tra' giganti e Lucifero stanno i dannati fitti nel ghiaccio. Le acque putride di Ma-

1. *Ibid.*, 115-7. 2. *Ibid.*, xxxi, 44-5. Si legga: «... cui minaccia / Giove dal cielo ancora, quando piove». 3. Sul carattere negativo delle figure demoniache, non diversamente Hegel: «La cruauté, le malheur, l'emploi violent de la force, se laissent supporter dans la représentation; mais seulement lorsqu'ils sont relevés par la grandeur du caractère et anoblis par le but que poursuivent les personnages. La perversité, l'envie, la lâcheté, la bassesse, ne sont que repoussantes. Le diable en lui-même est une mauvaise figure esthétique, dont l'art n'a que faire; car il est le mensonge même et, à ce titre, une personne hautement prosaïque»; *Cours d'esthétique* cit., I, p. 205.

lebolge, ventate dalle enormi ali di Lucifero, si agghiacciano, s'indurano, diventano mare di vetro, di dentro a cui traspariscono come festuche i traditori contro i congiunti nella Caina,¹ contro la patria nell'Antenora, contro gli amici nella Tolomea, e contro i benefattori nella Giudecca. La pena è una, ma graduata secondo il delitto. Il movimento si estingue a poco a poco, la vita si va petrificando, finché cessa in tutto la lacrima, la parola e il moto. L'immagine più schietta di questo mondo cristallizzato è il teschio dell'arcivescovo Ruggieri, inanimato e immobile sotto i denti di Ugolino.

L'Ugolino è una delle più straordinarie e interessanti fantasie. È per lui che la vita e la poesia entra in questo mare morto, dove la natura e il demonio e l'uomo è materia stupida e senza interesse. Come concetto morale, il tradimento è la colpa più grave; ma qui manca l'organo della colpa:² il grido della coscienza sembra agghiacciato insieme col colpevole. Questo grido può uscire dal petto concitato di Dante spettatore, come è già avvenuto in Malebolge, dove l'invettiva di Dante risolve il comico. Qui ci è di meglio. Tra questi esseri petrificati Dante gitta il suo Ugolino, ghiacciato con gli altri, come traditore egli pure, ma col capo sul capo di Ruggieri, perché insieme egli è il suo tradito e il suo carnefice. È la vittima che qui alza il grido contro il traditore, e gli sta eternamente co' denti sul capo, saziando in quello il suo odio, strumento inconscio della vendetta di Dio. Così è nato l'Ugolino, il personaggio più ricco, più moderno, più popolare di Dante, dove l'analisi è più profonda e più sviluppata, nelle sue straordinarie proporzioni così umano e vero.

Prendete ora una carta topografica dell'inferno, e guardate questa piramide capovolta, a forma d'imbuto. Vedete l'immensa base alla cima, senza figura altra che di cerchi, fra le tenebre eterne; e poi quei cerchi prendon figura di città rosseggiante di fiamme, e la città di bolgia putrida e puzzolenta, e la bolgia di pozzo entro il quale è petrificata la natura; in cima l'infinito, alla fine

1. *di dentro . . . Caina*: cfr. *Inf.*, xxxiv, 12: «e trasparien come festuca in vetro». 2. *ma qui . . . colpa*: nella lezione settima del corso torinese: «Storicamente egli è traditore e tradito; ma poeticamente egli è solo il tradito, ché la poesia non nasce qui dal tradimento che egli ha fatto, ma dal tradimento che ha ricevuto, dall'uomo tradito che racconta le sue miserie»; op. cit., p. 306.

il «tristo buco sopra il qual pontan tutte le altre rocce»;¹ e voi avete così l'immagine visibile di questo inferno estetico. Gli è come nelle rivoluzioni. Nel primo entusiasmo tutto è grande; poi vien fuori il sanguinario, il feroce, l'orribile, finché da' più bassi fondi della società sale su il laido, l'abietto e il plebeo. Questa decomposizione e depravazione successiva della vita è l'inferno.

L'*Inferno* è l'uomo compiutamente realizzato come individuo, nella pienezza e libertà delle sue forze. E può misurare la grandezza dell'opera, chi vede gli abbozzi di Dino Compagni, o lo scarno Ezzelino,² o le rozze formazioni de' misteri e delle leggende. L'individuo era ancora astratto e impigliato nelle formole, nelle allegorie e nell'ascetismo. In quelle vuote generalità ci è la donna e l'uomo, come genere, come simbolo, come l'anima; manca l'individuo. E manca tanto, che spesso non ha un nome, ed è la «mia donna», o «un giovine», «un santo uomo». Non un nome solo era rimasto vivo nel mondo dell'arte, fra tante liriche e leggende. Dante volea scrivere il mistero dell'anima; si cacciò tra allegorie e formole, ed ecco uscirgli dalla fantasia l'individuo, volente e possente, nel rigoglio e nella gioventù della forza, spezzato il nocciolo dove lo avea chiuso il medio evo. I pittori disegnavano santi e cupole, i filosofi fantasticavano sull'ente; i lirici platonizzavano, gli ascetici contemplavano e pregavano: Dante pensava l'inferno; e là, tra' furori della carne e l'infuriar delle passioni, trovava la stoffa di Adamo, l'uomo com'è impastato, con la sua grandezza e con la sua miseria, e non descritto, ma rappresentato e in azione, e non solo ne' suoi atti, ma ne' suoi motivi più intimi. Così apparvero sull'orizzonte poetico Francesca, Farinata, Cavalcanti, la Fortuna, Pier delle Vigne, Brunetto, Capaneo, Ulisse, Vanni Fucci, il nero cherubino, Nicolò III e Ugolino. Tutte le corde del cuore umano vibrano. Vedi attorno a questa schiera d'immortali, turba infinita di popolo nella maggior varietà di attitudini, di forme, di sentimenti, di caratteri, che ti passano avanti, alcuni appena sbozzati, altri numero e nome, altri segnati in fronte di qualche frase indimenticabile, che li eterna, come Taide, Mosca, Giasone, Omero, Aristotile, papa Celesti-

1. *Inf.*, xxxii, 2-3. 2. lo scarno Ezzelino: nell'*Ecerinis* del Mussato. Cfr. capitolo sesto, pp. 117-9.

no, Bonifazio, Clemente, Bruto, Bocca degli Abati, Bertram dal Bormio.

Nel regno de' morti si sente per la prima volta la vita nel mondo moderno.¹ Come è bella la luce, il dolce lume,² a Cavalcanti! Quanta malinconia è in quella selva de' suicidi, spogliata del verde! Come è commovente Brunetto, che raccomanda a Dante il suo *Tesoro*, e Pier delle Vigne che gli raccomanda la sua memoria! Come ride quel giardino del peccato innanzi a Francesca! Col vivo sentimento della dolce vita, della bella natura, è accompagnato il sentimento della famiglia. Quel padre che cade supino, udendo la morte del figlio, e Ugolino che dannato a morire di fame guarda nel viso a' figliuoli, e Anselmuccio che gli domanda: — Che hai? — e Gaddo che gli dice: — Perché non mi aiuti? — sono scene solitarie della poesia italiana. Ciascuno è in una situazione appassionata. I sentimenti spinti alla punta idealizzano e ingrandiscono gli oggetti. Tutto è colossale, e tutto è naturale. E in mezzo torreggia Dante, il più infernale, il più vivente di tutti, pietoso, sdegnoso, gentile, crudele, sarcastico, vendicativo, feroce, col suo elevato sentimento morale, col suo culto della grandezza e della scienza anche nella colpa, col suo dispregio del vile e dell'ignobile, alto sopra tanta plebe, così ingegnoso nelle sue vendette, così eloquente nelle sue invettive.

Queste grandi figure, là sul loro piedistallo rigide ed epiche come statue, attendono l'artista che le prenda per mano e le gitti nel tumulto della vita e le faccia esseri drammatici. E l'artista non fu un italiano: fu Shakespeare.³

Chi vuole ora concepire il *Purgatorio*, si metta in quella età della vita che le passioni si scoloriscono, e l'esperienza e il disinganno tolgono le illusioni, e scemata la parte attiva e perso-

1. *nel mondo moderno*: così nel ms. e nelle edizioni Morano. La correzione del Croce: «del mondo moderno» dà alla frase un senso diverso. 2. *il dolce lume*: cfr. *Inf.*, x, 69. Per gli episodi ricordati nei periodi che seguono cfr. rispettivamente XIII, 4-15; xv, 119-20; XIII, 76-8; v, 121-36; x, 72; XXXIII, 47-69. 3. A Shakespeare il De Sanctis aveva dedicato una lunga serie di lezioni della prima scuola napoletana. Cfr. *Teoria e storia* cit., II, pp. 196-231 e in particolare, in relazione al presente giudizio, p. 201: «Quando noi collocammo Dante a capo della letteratura moderna, come il germe di essa, il medesimo avremmo potuto fare dello Shakespeare, che l'ha resa drammatica». Nel poeta inglese ravvisava la massima espressione del suo ideale estetico e ne fece in tutti i suoi scritti una sorta di pietra di paragone critico.

nale, l'uomo si sente generalizzare, si sente più come genere che come individuo. Spettatore più che attore, la vita si manifesta in lui non come azione, ma come contemplazione artistica, filosofica, religiosa. In quella calma delle passioni e de' sensi era posto l'ideale antico del savio, l'ideale nuovo del santo, fuso insieme in quel Catone, che Dante chiama nel *Convito* anima nobilissima e la più perfetta immagine di Dio in terra.¹ Catone è il savio antico, pinto come i filosofi, con quella sua lunga barba, in quella calma e gravità della sua decorosa vecchiezza:

*degno di tanta riverenza in vista,
che più non dee a padre alcun figliuolo.*²

Ma è qualcosa di più; è il savio battezzato e santificato, con la fronte radiante, illuminata dalla grazia, sì che pare un sole. Virgilio non comprende questo savio cristianizzato, e parla al Catone di sua conoscenza, ricordando la sua virtù, la sua morte per la libertà, la sua Marzia. E il nuovo Catone risponde: — Marzia, che piacque tanto agli occhi miei, non mi move più; ma se Donna del cielo ti guida, non ci è mestier lusinga:

*bastiti ben che per lei mi richiegge.*³

Che cosa è il purgatorio? È il mondo dove questo doppio ideale è realizzato: il mondo di Catone o della libertà, dove lo spirito si sviluppa dalla carne e cerca la sua libertà:

*libertà va cercando ch'è sì cara,
come sa chi per lei vita rifiuta.*⁴

Altro concetto, altra natura, altro uomo, altra forma, altro stile. Non è più l'*Iliade*, è l'*Odissea*, è un nuovo poema. Paragonare *Inferno* e *Purgatorio* e maravigliarsi che qui non sieno le bellezze ammirate colà, gli è come maravigliarsi che il purgatorio sia purgatorio e non inferno.⁵ O, se pur vogliamo maravigliarci di qualche

1. *quel Catone . . . terra*: cfr. *Convivio*, IV, v, 16: «O sacratissimo petto di Catone» e xxviii, 15: «E quale uomo terreno più degno fu di significare Iddio, che Catone? Certo nullo». 2. *Purg.*, I, 32-3. 3. *Ibid.*, I, 93. Nelle righe precedenti sono parafrasati i versi 85-6, 88-9 e 91-2. 4. *Ibid.*, 71-2. 5. *Paragonare . . . inferno*: allude alle tesi del Foscolo e del Rossetti, paladini della superiorità estetica della prima cantica.

cosa, maravigliamoci che il poeta abbia potuto così compiutamente dimenticare l'antico sé stesso, le sue abitudini di concepire, di disporre, di colorire, e seppellito in questo nuovo mondo ricrearsi l'ingegno e la fantasia a quella immagine, e con tanta spontaneità che pare non se ne accorga: obbligo dell'anima nella cosa, il secreto della vita, dell'amore e del genio.

L'inferno è il regno della carne, che scende con costante regresso sino a Lucifero. Il purgatorio è il regno dello spirito, che sale di grado in grado sino al paradiso. È là che si sviluppa il mistero, la commedia dell'anima, la quale dall'estremo del male si riscote e si sente e mediante l'espiazione e il dolore si purifica e si salva. Onde con senso profondo il purgatorio esce dall'ultima bolgia infernale, e Lucifero, principe delle tenebre, è quello stesso per le spalle del quale Dante salendo esce a riveder le stelle.

Ci è un avanti-purgatorio, dove la carne fa la sua ultima apparizione. Il suo potere non è più al di dentro: l'anima è già libera; della carne non resta che la mala abitudine. Gradazione finissima e altamente comica, dalla quale è uscito l'immortale ritratto di Belacqua, caricatura felicissima nella figura, ne' movimenti, nelle parole, e tanto più comica quanto più Belacqua si sforza di rimaner serio, usando un'ironia che si volge contro di lui.¹

Questo avanti-purgatorio è quasi una transizione tra l'inferno e il purgatorio: il peccato vi è e non v'è; è ancora nell'abitudine, non è più nell'anima; il demonio ci sta sotto la forma del serpente d'Eva, involto tra l'erbe e i fiori, cacciato via da due angeli dalle vesti e dalle ali di color verde, simbolo della speranza.² Comparisce per scomparire, quasi per far testimonianza che se ne va dalla scena per sempre. Innanzi alla porta del purgatorio scompare il diavolo e muore la carne, e con la carne gran parte di poesia se ne va.

L'anima non appartiene più alla carne, ma l'ha avuta una volta sua padrona e se ne ricorda. La carne non è più una realtà, come nell'inferno, ma una ricordanza. Ne' sette gironi, rispondenti a'

1. *L'immortale . . . lui*: cfr. *Purg.*, IV, 106 sgg. 2. *il demonio . . . speranza*: cfr. *ibid.*, VIII, 100-8. In questa e nelle pagine seguenti sono parzialmente rifeuse la decima e undicesima lezione del corso torinese: op. cit., pp. 328 sgg.

sette peccati mortali, le anime ricordano le colpe per condannarle; ricordano le virtù per compiacersene.

Quel ricordare le colpe non è se non l'inferno che ricompare in purgatorio per esservi giudicato e condannato; quel ricordare le virtù non è se non il paradiso che prelude in purgatorio per esservi desiderato e vagheggiato: l'inferno ci sta in rimembranza; il paradiso ci sta in desiderio. Carne e spirito non sono una realtà: la tirannia della carne è una rimembranza; la libertà dello spirito è un desiderio.

Poiché la realtà non è più in presenza, ma in immaginazione, essa vi sta non come azione rappresentata e drammatica, ma come immagine dello spirito, a quel modo che noi riproduciamo dentro di noi la figura delle cose non presenti, e pingiamo al di fuori quello spettro della mente. Questa realtà dipinta vien fuori nelle pareti e ne' bassi rilievi del purgatorio. Nell'inferno e nel paradiso non sono pitture, perché ivi la realtà è natura vivente, è l'originale, di cui nel purgatorio hai il ritratto. Inferno e paradiso sono in purgatorio, ma in pittura, come il passato e l'avvenire delle anime, non presenti agli occhi, ma all'immaginativa. Quelle pitture sono il loro *memento*, lo spettacolo di quello che furono, di quello che saranno, che le stimola, mette in attività la loro mente, sì che ricordano altri esempi e si affinano, si purgano.

Siamo dunque fuori della vita. Le passioni tornano innanzi alle anime, ma non sono più le loro passioni, sono fuori di esse, contemplate in sé o in altri con l'occhio dell'uomo pentito. Anche le virtù sono estrinseche alle anime, contemplate al di fuori come esempi e ammaestramenti. Le anime sono spettatrici, contemplanti, non attrici. Passioni buone o cattive non sono in presenza e in azione, ma sono una visione dello spirito, figurata in intagli e pitture.

Questa concezione così semplice e vera nella sua profondità è la pittura e la scultura, l'arte dello spazio, idealizzata nella parola e fatta poesia. Perché il poeta non dipinge, ma descrive il dipinto. La parola non può riprodurre lo spazio che successivamente, e perciò è inefficace a darti la figura, come fa il pennello e lo scarpello. Né Dante si sforza di dipingere, entrando in una gara assurda col pittore. Ma compie e idealizza il dipinto, mostrando non la figura, ma la sua espressione e impressione: dinanzi all'immaginazione la figura diviene mobile, acquista sentimento e parola.

Le aguglie di Traiano in vista si movono al vento; la vedovella è atteggiata di lagrime e di dolore; nell'attitudine di Maria si legge: «Ecce ancilla Dei»; l'angiolo intagliato in atto soave non sembrava immagine che tace:¹

Giurato si saria ch'ei dicesse Ave.

Davide ballando sembra più e meno che re; e gli sta di contro Micol, che ammirava,

*siccome donna dispettosa e trista.*²

Erano i tempi di Giotto, e parevano maravigliosi quei primi tentativi dell'arte. Quest'alto ideale pittorico di Dante fa presentire i miracoli del pennello italiano. Il poeta avea innanzi all'immaginazione figure animate, parlanti, dipinte da «Colui, che mai non vide cosa nuova»,³ ben più vivaci che non giele potevano offrire i suoi contemporanei.

Più in là il dipinto sparisce: senza aiuto di senso, per sua sola virtù, lo spirito intuisce il bene e il male, ricorda i buoni e i cattivi esempi, vede da sé stesso e in sé stesso. La realtà non solo non ha la sua esistenza, come cosa sensata, il sensibile; ma neppure come figurativa, in pittura; diviene una visione diretta dello spirito, che opera già libero e astratto dal senso. Nasce un'altra forma dell'arte, la visione estatica. L'anima vede farsi dentro di sé una luce improvvisa, nella quale pullulano immagini sopra immagini come bolle d'acqua che gonfiano e sgonfiano, e l'universo visibile si dilegua innanzi a questa luce interiore, di modo che il «suono di mille trombe»⁴ non basterebbe a rompere la contemplazione. Dante trova forme nuove ed energiche ad esprimere questo fenomeno. Le immagini «piovono» nell'alta fantasia;⁵ la mente è «sì ristretta»

1. *Le aguglie . . . tace*: sono parafrasati i luoghi essenziali del canto x; vv. 80-1: «l'aguglie ne l'oro / sovr'essi in vista al vento si movièno»; 77-8: «una vedovella li era al freno / di lacrime atteggiata e di dolore»; 43-4: «ed avea in atto impressa esta favella: / *Ecce ancilla Dei* . . .»; 38-9: «quivi intagliato in un atto soave / che non sembiava immagine che tace»; e, dopo la citazione del verso 40, i versi 65-6: «trecando alzato l'umile salmista / e più e men che re era in quel caso». 2. *Ibid.*, 69. 3. *Ibid.*, 94. 4. *Ibid.*, xvii, 15: «perché dintorno suonin mille tube», citato poco più sotto. 5. *Ibid.*, 25: «Poi piovve dentro all'alta fantasia».

*dentro di sé, che di fuor non venia
cosa che fosse allor da lei ricetta.¹*

L'immaginativa ne « ruba » di fuori, sì che uom non s'accorge

perché d'intorno suonin mille tube.²

L'anima volta in estasi ficca gli occhi nell'immagine con ardente affetto:

come dicesse a Dio: « D'altro non calme ».³

Tra queste visioni bellissima è quella del martirio di santo Stefano, un quadro a contrasto, dove tra la folla inferocita che grida: « Martira, martira », è la figura del santo, la persona già aggravata dalla morte e china verso terra, ma gli occhi al cielo preganti pace e perdono: è il soprastare dell'anima nell'abbandono del corpo.⁴

Siamo dunque in piena vita contemplativa. Il processo della santificazione si sviluppa. Nell'inferno i tumulti e le tempeste della vita reale appassionata dal furore de' sensi: qui entriamo in quel mondo di romiti e di santi, in quel mondo de' misteri e delle estasi, così popolare, nel mondo di Girolamo, di Francesco d'Assisi e di Bonaventura, dove la pittura attingea le sue ispirazioni.⁵

Nella visione estatica lo spirito ha già un primo grado di santificazione, ha conquistato la sua libertà dal senso, ha già il suo paradiso; ma è un paradiso interiore, immagine e desiderio, e non sarà realtà, paradiso reale, se non quando quella luce e quelle immagini, vedute dallo spirito entro di sé, sieno fuori di sé, sieno cose e non immagini. Il purgatorio è il regno delle immagini, uno spettro dell'inferno, un simulacro del paradiso.

Nella visione estatica lo spirito è attivo e conscio; nel sogno è passivo e inscio: è una forma di visione superiore, non solo senza opera del senso, ma senza opera dello spirito; è visione divina, prodotta da Dio. Perciò il sogno « sa le novelle anzi che il fatto sia »,⁶ e l'anima

1. *Ibid.*, 23-4. 2. *Ibid.*, 13-5: « O imaginativa che ne rube / tal volta sì di fuor, ch'om non s'accorge / perché dintorno suonin mille tube ». 3. *Ibid.*, VIII, 12. 4. *Tra queste . . . corpo*: cfr. *ibid.*, XV, 106-14. 5. Sui *Fioretti* e sul volgarizzamento delle *Vitae Patrum*, cfr. cap. VI, pp. 109 sgg.; per Bonaventura da Bagnorea e il suo *Dieta salutis*, più oltre, p. 222. 6. *Ibid.*, XXVII, 93: « anzi che il fatto sia, sa le novelle ».

alle sue vision quasi è divina.¹

Nel sogno si rivela il significato delle visioni e delle apparenze del purgatorio. Che cosa significano quelle pitture e quelle estasi? che cosa è il purgatorio? È il regno dell'intelletto e del vero, dove il senso è spogliato delle sue belle e piacevoli apparenze, e mostrato qual è, brutto e puzzolento. L'apparenza è una sirena:

*Io son, cantava, io son dolce Sirena,
che i marinari in mezzo al mar dismago,
tanto son di piacere a sentir piena.²*

Ma una donna santa, la Verità, fende i drappi; e la mostra qual è, femmina balba e scialba, e mostra il ventre:

quel mi svegliò col puzzo che ne usciva.³

Vinto il senso e l'apparenza, si presenta a Dante in sogno l'immagine della vita, non quale pare, ma qual è, la vera vita a cui sospira e che cerca nel suo pellegrinaggio. E vede la vita nella prima delle due sue forme, la vita attiva, lo affaticarsi nelle buone opere per giungere alla beatitudine della vita contemplativa. La sirena è rozzamente abbozzata: manca a Dante il senso della voluttà; senti nel verso stesso non so che intralciato e stanco. Lia è una delle sue più fresche creazioni, personaggio tipico così perfetto nel suo genere, come la Fortuna.⁴ La sua felicità non è ancora beatitudine, come è della suora che vive guardando Dio, il suo miracolo;⁵ ma appunto perciò è più interessante e poetica, più umana, più vicina a noi questa bella fanciulla, che va tutta lieta pel prato, e coglie fiori e se ne fa ghirlanda e si mira allo specchio. Tale è la prima immagine che il giovine incontra sovente ne' suoi sogni!

L'ultima forma sotto la quale si presenta la realtà è la visione simbolica, dove la forma non significa più sé stessa, ma un'altra cosa. Il purgatorio finisce tra' simboli: è il paradiso che si offre all'anima sotto figura. Cristo è un grifone, e il carro su cui sta è la Chiesa, e Dante ha una serie di strane visioni, che rappresentano simbolicamente la storia della Chiesa.⁶

1. *Ibid.*, IX, 18. 2. *Ibid.*, XIX, 19-21. 3. *Ibid.*, 33. 4. *Lia... Fortuna*: cfr. *ibid.*, XXVII, 97-108. Sulla Fortuna, cfr. p. 186 e relativa nota 1. 5. *come è... miracolo*: Rachele; cfr. *ibid.*, 104-5. 6. *Cristo... Chiesa*: cfr. *ibid.*, XXIX, 106 sgg. - XXXII.

Così la realtà corpulenta e tempestosa dell'inferno si va diradando e sottilizzando per trasformarsi nella vera realtà, lo spirito o il paradiso. Questo processo di carne a spirito è il purgatorio, dove la forma diviene pittura, estasi, sogno, simbolo. Il simbolo già non è più forma, ma puro spirito, lavoro intellettuale. Sotto la figura ci è la nuova e vera realtà, pronta a svilupparsene e comparire essa direttamente.

L'uomo del purgatorio ha i sentimenti conformi a questo stato dell'anima. Il suo carattere è la calma interiore, assai simile alla tranquilla gioia dell'uomo virtuoso, che nella miseria terrena sulle ali della fede e della speranza alza lo spirito al paradiso. Le ombre sono contente nel fuoco,¹ gli affetti hanno dolci e temperati, il desiderio puro d'inquietudine e d'impazienza. Ne nasce un mondo idillico, che ricorda l'età dell'oro, dove tutto è pace e affetto, e dove si manifestano con effusione le pure gioie dell'arte, i dolci sentimenti dell'amicizia. In questo mondo di pitture e sculture Dante si è coronato di artisti: Casella, Sordello, Guido Guinicelli, Buonagiunta da Lucca, Arnaldo Daniello, Oderisi, Stazio, e ne ha cavato episodii commoventi, che fanno vibrare le fibre più delicate del cuore umano. Ricorderò il suo incontro con Casella, e il ritratto di Sordello, e i cari ragionamenti dell'arte con Guinicelli e Buonagiunta, e l'incontro di Stazio e Virgilio.² È un lato della vita nuovo, pur così vero in tempi che la vita intima della famiglia, dell'arte e dell'amicizia era un rifugio e quasi un asilo fra le tempeste della vita pubblica. Come tocca il core l'amicizia di Dante e di Forese, fratello di Corso Donati, il principale nemico di Dante, e quel domandar ch'egli fa di Piccarda!³ I movimenti improvvisi dell'affetto e della meraviglia sono colti con tanta felicità, che rimangono anche oggi vivi nel popolo, come è l'«o» lungo e roco⁴ delle anime che veggon l'ombra di Dante, o il paragone delle pecorelle,⁵ e la calma di Sordello, «a guisa di leon quando si posa», mutata subito in un sì vivace impeto di affetto, e Stazio che corre incontro a Virgilio per abbracciarlo, obliando di

1. *Le ombre . . . fuoco*: cfr. *Inf.*, I, 118-9: «e vederai color che son contenti / nel foco . . .». 2. *Ricorderò . . . Virgilio*: rispettivamente *Purg.*, II, 76-133; VI, 58-66; XXVI, 73 sgg. e XXIV, 19 sgg.; XXI, 100 sgg. 3. *Come tocca . . . Piccarda*: cfr. *ibid.*, XXIII, 37 sgg. e XXIV, 10 sgg. 4. *come è . . . roco*: cfr. *ibid.*, V, 27: «mutar lor canto in un oh lungo e roco». 5. *il paragone delle pecorelle*: cfr. *ibid.*, III, 79 sgg. e, subito dopo, nell'ordine, VI, 66; XXI, 130 sgg.; II, 75 e 79-81.

essere un'ombra, e il cerchio dell'anime intorno a Dante, «quasi obliando d'ire a farsi belle», e Casella che se ne spicca e si gitta tra le braccia di Dante:

*O ombre vane, fuor che nell'aspetto!
tre volte dietro a lei le mani avvinsi,
e tante mi tornai con esse al petto.*

Questa intimità, questo tenere nel cuore un cantuccio chiuso al mondo, riservato alla famiglia, agli amici, all'arte, alla natura, quasi tempio domestico, impenetrabile a' profani, è il mondo rappresentato nel *Purgatorio*. Le ricordanze de' casi anche più tristi sono pure di amarezza, raddolcite dalle speranze dell'ultimo giorno. Manfredi non ha una ingiuria per i suoi nemici, chiede perdono, ed ha già perdonato.

*Io mi rendei
piangendo a quei che volentier perdona.¹*

Buonconte di Montefeltro racconta le circostanze più strazianti della sua morte con una calma e una serenità, che diresti indifferenza, se non te ne rivelasse il segreto il sentimento espresso in questi versi:

*nel nome di Maria finii, e quivi
caddi, e rimase la mia carne sola.²*

Ciascuno ha conservato in quel cantuccio del cuore il suo tempio domestico. Ciascuno vuol essere ricordato a' suoi diletti. Come è caro quel Forese con quel «Nella mia»,

la vedovella mia che tanto amai!³

E Buonconte ricorda la sua Giovanna e gli altri che si sono dimenticati di lui, e Manfredi vuol essere ricordato a Costanza, e Jacopo a' suoi Fanesi, che pregassero per lui: la sola Pia non ha alcun nome nel suo santuario domestico, e non ha che Dante che possa ricordarsi di lei:

ricordati di me, che son la Pia.⁴

1. *Ibid.*, III, 119-20. 2. *Ibid.*, V, 101-2. 3. *Ibid.*, XXIII, 87 e 92, che propriamente suona: «la vedovella mia, che molto amai». 4. Rispettivamente V, 89; III, 142-5; V, 67-72 e 133.

Questo mondo così affettuoso è penetrato di malinconia, sentimento nuovo, che avrà tanta parte nella poesia moderna, e generato qui, nel *Purgatorio*. Questo sentimento ti prende a udir la Pia, così delicata nella solitudine del suo cuore; eppure non era sola, e ricorda la gemma, pegno d'amore. La tenerezza e delicatezza de' sentimenti dispone l'animo alla malinconia: perché malinconia non è se non dolce dolore, dolore raddolcito da immagini care e tenere. Richiede perciò anime raccolte che vivano in fantasia, sieno « pensose », ¹ non distratte dal mondo, chiuse nella loro intimità. La malinconia è il frutto più delicato di questo mondo intimo. Come ti va al core quell'ora che incomincia i tristi lai la rondinella, presso alla mattina, e quella squilla di lontano,

*che pare il giorno pianger che si muore,*²

e quell'ora della sera che i naviganti partono e s'inteneriscono pensando

*lo dì che han detto a' cari amici: Addio!*³

Qui Dante gitta via l'astronomia, che rende spesso così aride le sue albe e le sue primavere, e rende tutte le dolcezze di una natura malinconica. Tra le scene più intime, più penetrate di malinconia, è il suo incontro con Casella. Cominciano espansioni di affetto. Nel primo impeto corrono ad abbracciarsi. Casella dice:

*Così com'io t'amai
nel mortal corpo, così t'amo sciolta.*⁴

Dante risponde: « Casella mio! » E lo prega a voler cantare, come faceva in vita, che col canto gli acquistava l'anima, e ora l'anima sua è così affannata. E Casella canta una poesia di Dante, e Dante e Virgilio e le anime fanno cerchio, rapite, dimentiche del purgatorio, sgridate da Catone. Ma se Catone non perdona, perdonano le muse. Quest'oblio del purgatorio, questa musica che ci riconduce alle care memorie della vita, la terra che scende nell'altro mondo e si impossessa delle anime, sì che obliano di essere ombre e vogliono abbracciare gli amici e pendono dalla bocca di

1. Come la « turba tacita e devota » dei golosi. Cfr. xxiii, 16: « Sì come i peregrin pensosi fanno ». 2. *Ibid.*, ix, 13-4 e viii, 6. 3. *Ibid.*, 3. Propriamente: « lo dì c'han detto a' dolci amici addio ». 4. *Ibid.*, ii, 88-9.

Casella, questo è poesia. Ci si sente qua dentro la malinconia dell'esilio, l'uomo che giovine ancora desiderava con la sua Bice e i suoi amici e le loro donne ritrarsi in un'isola e farne il santuario dei suoi affetti e obliarvi il mondo.¹

E c'è la malinconia propria del purgatorio, quel vedere di là con mutati occhi le grandezze e gli affetti terreni, quel disabbelirsi della vita, quel cadere di tutte le illusioni:

*Non è il mondan rumore altro che un fiato
di vento, ch'or vien quinci e or vien quindi,
e muta nome perché muta lato.²*

Una delle figure più interessanti è Adriano. All'ultimo della grandezza dice:

*Vidi che là non si chetava il core,
né più salir poteasi in quella vita;
perché di questa in me s'accese amore.³*

Questo papa disilluso ha lunga e mala parentela, e sono tutti morti per lui, eccetto la buona Alagia:

e questa sola m'è di là rimasa.⁴

Quest'ultimo verso è pregno di malinconia.

Questa calma filosofica, che fa guardare dall'alto del purgatorio la vita e ne scopre il vano e il nulla, restringe il circolo della personalità e della realtà terrena. Gli individui appaiono e spariscono, appena disegnati; hanno la bellezza, ma anche la monotonia e l'immobilità della calma. Sono uomini che discutono e conversano in una sala, più che uomini agitati e appassionati. I grandi individui storici, le grandi creature della fantasia scompaiono.

Più che negli individui la vita si manifesta nei gruppi: la vita qui è meno individuo che genere. La comune anima ha la sua espressione nel canto. Nell'inferno non ci son cori; perché non vi è l'unità dell'amore. L'odio è solitario; l'amore è simpatia e armonia; la musica e il canto conseguono i loro effetti nella misurata varietà delle voci e degli strumenti. Qui le anime sono esseri musicali,

1. *l'uomo . . . mondo*: allude al sonetto « Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io », *Rime*, LII (secondo dell'edizione Fraticelli). 2. *Purg.*, XI, 100-2.
3. *Ibid.*, XIX, 109-11. 4. *Ibid.*, 145.

che escono dalla loro coscienza individuale, assorti in uno stesso spirito di carità:

*una parola era in tutto e un modo,
sicché pareva tra esse ogni concordia.*¹

Le anime compariscono a gruppi e cantano salmi e inni, espressione varia di dolore, di speranza, di preghiera, di letizia, di lodi al Signore. Quando giungono al purgatorio, le odi cantare: « In exitu Israel de Aegypto ». ² Giungono nella valle, ed ecco intonare il *Salve Regina*. La sera odi l'inno: « Te lucis ante terminum / rerum creator poscimus ». Entrando nel purgatorio, risuona il *Te Deum*. Sono i salmi e gl'inni della Chiesa, cantati secondo le varie occasioni, e di cui il poeta dice le prime parole. Ti par d'essere in chiesa e udir cantare i fedeli. Quei canti latini erano allora nella bocca di tutti, erano cantati da tutti in chiesa; il primo verso bastava a ricordarli. Il poeta ha creduto bastar questo ad accendere ne' petti l'entusiasmo religioso. E forse bastava allora, quando quei versi suscitavano tante rimembranze e immagini della vita religiosa. La poesia qui non è nella rappresentazione, ma in quei lettori e in quei tempi. Un nome, una parola basta in certi tempi a produrre tutto l'effetto: con quei tempi se ne va la loro poesia, e restano cosa morta. Molte parti del poema dantesco, aride liste di nomi e di fatti, soprattutto le allusioni politiche, allora così vive, oggi son morte. E tutta questa lirica del purgatorio è cosa morta. Perché Dante non crea dal suo seno quei sentimenti, ma li trova belli e scritti ne' canti latini, e si contenta di dirne le prime parole. Pure, la situazione delle anime purganti è altamente lirica; la loro personalità non è individuale, ma collettiva, e l'espressione di quella comune anima svegliatasi in loro è l'onda canora de' sentimenti. Qui mancò la vena e la forza al gran poeta, e si rimise a Davide di quello ch'era suo compito. ³ Più che visioni e simboli e dipinti, la vita del pur-

1. *Ibid.*, XVI, 20-1. Il primo propriamente suona: « una parola in tutte era ed un modo ». 2. *Ibid.*, II, 46. I luoghi ricordati nel periodo seguente, rispettivamente VII, 82; VIII, 13; IX, 140. 3. *E tutta questa . . . compito*: nell'ottava lezione del corso tenuto a Zurigo: « E se il poeta avesse composto dei canti, che esprimessero i diversi affetti delle anime, dolore, amore, pentimento, preghiera, sarebbero questi le gemme del poema; ma l'autore si è tenuto stretto ai canti della Chiesa, dei quali cita in latino il primo versetto »; op. cit., pp. 475-6.

gatorio era questa effusione lirica di dolore, di speranza, di amore, di quell'incendio interiore che rende le anime affettuose, concordi in uno stesso spirito di carità. Ha saputo così ben dipingerle queste anime ardenti, che s'incontrano, si baciano e vanno innanzi, tirate su verso il cielo!

*Lì veggio d'ogni parte farsi presta
ciascun'ombra, e baciarsi una con una,
senza restar, contente a breve festa.*

*Così per entro loro schiera bruna
s'ammusa l'una con l'altra formica,
forse a spiar lor via e lor fortuna.¹*

E che poteva e sapeva con pari felicità esprimere i loro sentimenti, non solo il vago e l'indeterminato, ma anche il proprio e il successivo, ed essere il Davide del suo purgatorio, lo mostra il suo paternostro, rimasto canto solitario.²

Le fuggitive apparizioni degli angeli sono quasi immagine anticipata del paradiso nel luogo della speranza. In essi non è alcuna subbiettività: sono forme eteree vestite di luce, fluttuanti come le mistiche visioni dell'estasi, e nondimeno ciascuna con propria apparenza e attitudine.

Tal che pareva beato per iscritto.³

*Verdi come fogliette pur mo' nate
erano in veste, che da verdi penne
percosse traean dietro e ventilate.*

*Ben discerneva in lor la testa bionda,
ma nelle facce l'occhio si smarrì,
come virtù che a troppo si confonda.⁴*

*A noi venia la creatura bella,
bianco vestita, e nella faccia quale
par tremolando mattutina stella.⁵*

Molto per la pittura, poco per la poesia. Manca la parola, manca la personalità. Ci è il corpo dell'angiolino; non ci è l'angiolino. Nelle dolci note, tra quelle forme d'angiolini, l'anima s'infutura, «gusta le primizie del piacere eterno». ⁶ Di che prende qualità la natura

1. *Purg.*, XXVI, 31-6. 2. *lo mostra . . . solitario*: cfr. *ibid.*, XI, 1 sgg. 3. *ibid.*, II, 44. 4. *Ibid.*, VIII, 28-30 e 34-6. 5. *Ibid.*, XII, 88-90. 6. Cfr. *Ibid.*, XXIX, 32.

del purgatorio, una montagna, scala al paradiso, in principio fatiscosa a salire:

*e quanto uom più va su, e men fa male.
Però quando ella ti parrà soave
tanto che il su andar ti sia leggiere,
come a seconda giù l'andar con nave,
allor sarai al fin d'esto sentiero.¹*

Il luogo è rallegrato da luce non propria, ma riflessa dal sole e dalle stelle, che sono il paradiso dantesco. La prima impressione della luce, uscendo dall'inferno, cava a Dante questa bella immagine:

*Dolce colôr d'oriental zaffiro
che s'accoglieva nel sereno aspetto
dell'aer puro infino al primo giro,
agli occhi miei ricominciò diletto.²*

La natura è l'accordo musicale e la voce di quel di dentro: qui natura, angeli e anime sono un solo canto, un solo universo lirico. Scena stupenda è nel canto settimo, meravigliosa consonanza tra le ombre sedute, quete, che cantano « *Salve Regina* », e la vista allegra del seno erboso e fiorito dove stanno:

*Non avea pur natura ivi dipinto,
ma di soavità di mille odori
vi faceva un incognito indistinto.
Salve Regina in sul verde e in su' fiori
quindi seder cantando anime vidi.³*

Le anime piangono e cantano, e il luogo alpestre è lieto di apriche valli e di campi odorati: il quale contrasto ha termine, quando l'anima si leva con libera volontà a miglior soglia, tolte le « schiume della coscienza », ⁴ con pura letizia. Così come nell'inferno si scende sino al pozzo ghiacciato della morte, nel purgatorio si sale sino al paradiso terrestre, immagine terrena del paradiso, dove l'anima è monda del peccato o della carne, è rifatta bella e innocente. Tutto è qui che alletti lo sguardo e lusinghi

1. *Ibid.*, IV, 90-4. Il terzo e il quarto verso suonano propriamente: « tanto, che su andar ti fia leggiere / com'a seconda giù andar per nave ». 2. *Ibid.*, I, 13-6. 3. *Ibid.*, VII, 79-83. 4. *Ibid.*, XXI, 69: « libera volontà di miglior soglia », e XIII, 88-9: « se tosto grazia risolve le schiume / di vostra coscienza . . . ».

l'immaginazione: riso di cielo, canti di uccelli, vaghezza di fiori, e tremolar di fronde e mormorare di acque, descritto con dolcezza e melodia, ma insieme con tale austera misura, che non dà luogo a mollezza ed ebbrezza di sensi, né il diletto turba la calma.

Il purgatorio è il centro di questo mistero o commedia dell'anima; è qua che il nodo si scioglie. Dante, più che spettatore, è attore. Uscito dall'inferno, appena all'ingresso del purgatorio, l'angiolo incide sulla sua fronte sette P, che sono i sette peccati mortali, che si purgano ne' sette gironi.¹ Da un girone all'altro una P scompare dalla fronte, finché van via tutte, e puro e rinnovellato² giunge al paradiso terrestre. Passa da uno stato nell'altro in sonno, cioè a dire per virtù della grazia, senza sua coscienza. È Lucia, «nemica di ciascun crudele»,³ che lo piglia dormente e sognante, e lo conduce in purgatorio. Così la storia intima dell'anima, i suoi errori, le passioni, i travimenti, i pentimenti, sono storia esterna e simbolica: il dramma è strozzato nella sua culla. La crisi del dramma, il punto in cui il nodo si scioglie, è il pentimento, l'anima che si riconosce, e caccia via da sé il peccato, e si pente e si vergogna e ne fa confessione. A questo punto il dramma si fa umano, e ciò che avrebbe potuto far Dante, si vede da quello che ha fatto qui;⁴ ma una storia intima, personale, drammatica dell'anima, com'è il *Faust*, non era possibile in tempi ancora epici, simbolici, mistici e scolastici.

Qui tutt'i personaggi del dramma si trovano a fronte. Di qua Dante, Virgilio, Stazio; di là Beatrice con gli angeli; in mezzo è il rio che li divide, bipartito in due fiumi, Lete, l'oblio, ed Eunoè, la forza. Nell'uno l'anima si spoglia della scoria del passato; nell'altra attinge virtù di salire alle stelle.

*L'alto fato di Dio sarebbe rotto,
se Lete si passasse, e tal vivanda*

1. *l'angiolo . . . gironi*: cfr. *ibid.*, IX, 112 sgg. 2. *puro e rinnovellato*: cfr. *ibid.*, XXXIII, 143-5: « . . . come piante novelle / rinnovellate di novella fronda, / puro e disposto a salire alle stelle ». 3. *Inf.*, II, 100. Il sogno di Dante, *Purg.*, IX, 13 sgg. 4. *La crisi . . . qui*: cfr. *Purg.*, XXXI. Nell'ottava lezione del corso torinese del '55: « La poesia è qui drammatica come nell'*Inferno*; il presente dell'*Inferno* è il peccato, il presente del Purgatorio è il pentimento; epperò il drammatico dell'*Inferno* è nel peccato, nella rappresentazione delle passioni; il drammatico del Purgatorio è nel pentimento, come nella confessione di Dante, il vero dramma, la più splendida poesia del Purgatorio »; op. cit., p. 318.

*fosse gustata senz'alcuno scotto
di pentimento che lacrime spanda.*¹

Di là è Matilde, che tuffa le anime, pagato lo scotto del pentimento, e le passa all'altra riva, rifatte nell'antico stato d'innocenza. E lo specchio dell'anima rinnovellata è Matilde, che danza e sceglie fiori, in sembianza ancora umana, celeste creatura, con l'ingenua giocondità di fanciulla, con la leggerezza di una silfide, col pudico sguardo di vergine, il viso radiante di luce.² Tale era Lia, affacciata al poeta in sogno, il presentimento di Matilde, il nunzio del paradiso terrestre.

La scena dove questo mistero dell'anima si scioglie ha le sacre e venerabili apparenze di un mistero liturgico, una di quelle sacre rappresentazioni che si facevano durante le processioni. Vedi una Chiesa animata e ambulante in processione: sette candelabri, che a distanza parevano sette alberi d'oro, e dietro gente vestita di bianco che canta *Osanna*, e le fiammelle lasciano dietro di sé lunghe liste lucenti, e sotto questo cielo di luce sfila la processione. Ecco a due a due i profeti e i patriarchi dell'antico Testamento, sono ventiquattro seniori coronati di giglio:

*Tutti cantavan: — Benedetta tue
nelle figlie d'Adamo, e benedette
sieno in eterno le bellezze tue.*³

Segue la Chiesa in figura di carro trionfale, a due ruote (i due testamenti), tra quattro animali (i quattro vangeli), tirato da un grifone, simbolo di Cristo; a destra Fede, Speranza e Carità; a sinistra Prudenza, Giustizia, Fortezza e Temperanza, vestite di porpora; dietro due vecchi, san Luca e san Paolo, e dietro a loro, quattro in umile paruta,⁴ forse gli scrittori dell'*Epistole*, e solo e dormente san Giovanni dall'*Apocalisse*:

*e dietro da tutti un veglio solo
venir dormendo con la faccia arguta.*

Si ode un tuono. La processione si ferma. Comincia la rappresentazione. Virgilio guarda attonito, non meno che Dante. Il

1. *Ibid.*, xxx, 142-5. 2. *Ibid.*, xxviii, 40 sgg. L'apparizione di Lia in sogno, *ibid.*, xxvii, 94 sgg. 3. *Ibid.*, xxix, 85-7. 4. *quattro in umile paruta*: cfr. *ibid.*, 142 e, citati più sotto, 143-4.

senso di quella processione allegorica gli sfugge. La missione del savio pagano è finita. Hai innanzi la dottrina nuova, la Chiesa di Cristo co' suoi profeti e patriarchi, co' suoi evangelisti e apostoli, co' suoi libri santi.

Fermata la processione, uno canta e gli altri ripetono: «Veni, sponza, de Libano», e sul carro si leva moltitudine di angioi che cantano e gittano fiori.

*Tutti dicèn: Benedictus qui venis,
e fior gittando di sopra e dintorno,
Manibus o date lilia plenis.¹*

Tra questa nuvola di fiori appare donna sovra candido velo, cinta d'oliva, sotto verde manto, vestita di colore di fiamma; appare come la Madonna nelle processioni, sotto i fiori che le gittano dalle finestre i fedeli. Dante non la vede, ma la sente: è Beatrice.

Quest'apoteosi di Beatrice, questo primo apparire della sua donna ancora velata fra tanta gloria, scioglie l'immaginazione dalla rigidità de' simboli e de' riti, e le dà le libere ali dell'arte. Il dramma si fa umano; spuntano le immagini e i sentimenti:

*Io vidi già nel cominciar del giorno
la parte oriental tutta rosata,
e l'altro ciel di bel sereno adorno;
e la faccia del sol nascere ombrata,
sicché per temperanza di vapori
l'occhio la sostenea lunga fiata:
così dentro una nuvola di fiori,
che dalle mani angeliche saliva
e ricadeva giù dentro e di fuori,
sovra candido vel, cinta di oliva
donna m'apparve sotto il verde manto,
vestita di color di fiamma viva.²*

L'apparire di Beatrice è lo sparire di Virgilio. Qui l'astrattezza del simbolo è superata. Ti senti innanzi ad un'anima d'uomo. Quella donna è la sua Beatrice, l'amore della sua prima giovinezza; e Virgilio è il dolcissimo padre, che sparisce, quando più ne aveva bisogno, quando era proprio come un fantolino in paura che si volge alla mamma; e si volge, e non lo vede più, e lo chiama tre volte per nome nella mente sbigottita. Il mistero liturgico si trasforma in un dramma moderno:

1. *Ibid.*, xxx, 19-21. 2. *Ibid.*, 22-33.

*E lo spirito mio che già cotanto
tempo era stato che alla sua presenza
non era di stupor tremando affranto,
senza degli occhi aver più conoscenza,
per occulta virtù che da lei mosse,
d'antico amor sentì la gran potenza.*

*Tosto che nella vista mi percosse
l'alta virtù che già m'avea trafitto
prima ch'io fuor di puerizia fosse,
volsimi alla sinistra, col respitto
col quale il fantolin corre alla mamma,
quando ha paura o quando egli è afflitto,
per dicer a Virgilio: « Men che dramma
di sangue m'è rimaso, che non tremi;
conosco i segni dell'antica fiamma ».*

*Ma Virgilio ne avea lasciati scemi
di sé, Virgilio dolcissimo padre,
Virgilio, a cui per mia salute dièmi.¹*

Dal pianto di Dante esce un felicissimo passaggio per introdurre in iscena Beatrice:

*Dante, perché Virgilio se ne vada,
non pianger anco, non piangere ancora,
ché pianger ti convien per altra spada.²*

Gli occhi di Dante sono là verso la donna, che lo chiama per nome:

*Guardami ben: ben son, ben son Beatrice.
Come degnasti di accedere al monte?
Non sapei tu che qui è l'uom felice?³*

E gli occhi cadono nella fontana, e non sostenendo la propria vista, cadono sull'erba:

*Gli occhi mi cadder giù nel chiaro fonte;
ma veggendomi in esso, io trassi all'erba:
tanta vergogna mi gravò la fronte.*

Qui è la prima volta e sola che un'azione è rappresentata nel suo cammino e nel suo svolgimento, come in un mistero, e Dante vi rivela un ingegno drammatico superiore. I più intimi e rapidi movimenti dell'animo scappan fuori; i due attori, Dante e Bea-

1. *Ibid.*, 34-51. 2. *Ibid.*, 55-7. 3. *Ibid.*, 73-5 e, subito dopo, 76-8.

trice, vi sono perfettamente disegnati; gli angioli fanno coro e intervengono. La scena è rapida, calda, piena di movimenti e di gradazioni fine e profonde. La vergogna di Dante senza lacrime e sospiri giunge a poco a poco sino al pianto diretto. Dapprima sta lì più attonito che compunto, ma quando gli angioli nel loro canto hanno aria di compatirgli, come se dicessero: «Donna, perché lo stempre?»¹ scoppia il pianto. Quello che non poté il rimprovero, ottiene il compatimento. Gradazione vera e profonda e rappresentata con rara evidenza d'immagine. Instando Beatrice: «Di', di', se questo è vero», tra confusione e vergogna, esitando e incalzato gli esce un tale «sì» dalla bocca, che si poteva vedere, ma non udire:

*al quale intender fur mestier le viste.*²

I sentimenti dell'animo scoppiano con tanta ingenuità e naturalezza, che rasentano il grottesco; quando Beatrice dice: «Alza la barba», il nostro dottore con linguaggio della scuola riflette:

*e quando per la barba il viso chiese,
ben conobbi il velen dell'argomento.*³

Il berretto dottorale spunta tutto ad un tratto sul capo di Dante fra le lacrime e i sospiri, e dà a questa magnifica storia del cuore un colorito locale.

Queste gradazioni corrispondono alle parole di Beatrice. Qui non ci è dialogo: è lei che parla: le risposte di Dante sono le sue emozioni. Pure non ci è monotonia, né declamazione: tutto esce da una situazione vera e finalmente analizzata. «Regalmente proterva»,⁴ la sua severità è raddolcita poi dal canto degli angioli. Beatrice non parla più a Dante: parla agli angioli, e narra loro la storia di Dante. La situazione diviene meno appassionata, ma più elevata: mai la poesia non s'era alzata a un linguaggio sì nobile; lo spiritualismo cristiano trovava la sua musa:

*Quando di carne a spirto era salita,
e bellezza e virtù cresciuta m'era,
fui io a lui men cara e men gradita:
e torse i passi suoi per via non vera,*

1. *Ibid.*, 95-6. 2. *Ibid.*, XXXI, 15. 3. *Ibid.*, 74-5. 4. *Ibid.*, XXX, 70: «regalmente ne l'atto ancor proterva».

*immagini di ben seguendo false,
che nulla promission rendono intera.*¹

Poi si volta a Dante, e il discorso diviene personale, stringente, implacabile nella sua logica. È una sola idea sotto varie forme, ostinata, insistente, che vuole da Dante una risposta. — Sei uomo, hai la barba: come potesti preferire a me le cose fallaci della terra, o « pargoletta », o altra « vanità per sì breve uso »?² — E quando Dante poté formare la voce, viene la risposta:

*Le presenti cose
col falso lor piacer volser miei passi,
tosto che il vostro viso si nascose.*³

Come si vede, è l'antica lotta tra il senso e la ragione che qui ha il suo termine; è la vita tragica dell'anima fra gli errori e le battaglie del senso, che qui si scioglie in commedia, cioè in lieto fine, con la vittoria dello spirito. L'idea è più che trasparente, è manifestata direttamente nel suo linguaggio teologico. Ma l'idea è calata nella realtà della vita e produce una vera scena drammatica, con tale fusione di terreno e di celeste, di passione e di ragione, di concreto e di astratto, che vi trovi la stoffa da cui dovea sorgere più tardi il dramma spagnuolo.⁴

Dante, pentito, tuffato nel fiume Lete, è menato a Beatrice dalle virtù, sue ancelle:

*Noi sem qui ninfe; e in ciel semo stelle;
pria che Beatrice discendesse al mondo,
fummo ordinate a lei per sue ancelle.
Merrenti agli occhi suoi.*⁵

E Beatrice gli svela la sua faccia. Non è poesia che possa rendere quello che Dante vede, quello che sente:

1. *Ibid.*, 127-32. Il verso 130 propriamente suona: « e volse i passi suoi per via non vera ». 2. *Ibid.*, xxxi, 55-6: « Ben ti dovevi, per lo primo strale / de le cose fallaci, levar suso », e 58-60: « Non ti dovea gravar le penne in giu- so, / ad aspettar più colpi, o pargoletta / o altra vanità con sì breve uso ». 3. *Ibid.*, 34-6. 4. Sul *dramma spagnuolo* si vedano i riassunti delle lezioni giovanili (*Teoria e storia* cit., II, pp. 30 sgg.) e gli accenni nel saggio *La «Fedra» di Racine*, del 1856, riprodotto più oltre in questo volume. Un analogo riferimento a Calderón è in Quinet, op. cit., I, pp. 109 sgg.: « Les autos sacramentales de Calderón sont la *Comédie Divine* de l'Espagne... Dante est incomparablement plus artiste, Calderón plus orthodoxe... ». 5. *Purg.*, xxxi, 106-9.

*O isplendor di viva luce eterna,
chi pallido si fece sotto l'ombra
sì di Parnaso, e bevve in sua cisterna,
che non paresse aver la mente ingombra,
tentando a render te, qual tu paresti,
là dove armonizzando il ciel ti adombra,
quando nell'aere aperto ti solvesti?*¹

Compiuta la rappresentazione, ricomincia la processione sino all'albero della vita, dove, antitesi a questa Chiesa gloriosa di Cristo, apparisce in visione allegorica la Chiesa terrena, trafitta dall'impero, travagliata dall'eresia, corrotta dal dono di Costantino, smembrata da Maometto, e in ultimo meretrice fra le braccia del re di Francia. Concetto stupendo, questo apparire della vita terrena nell'ultimo del purgatorio, germogliata dall'albero infausto del peccato di Adamo. Il terreno apparisce quando ci si dilegua per sempre dinanzi, non solo in realtà, ma in ricordanza. Siamo già alla soglia del paradiso.

Così finisce questa processione dantesca, una delle concezioni più grandiose del poema, anzi in sé sola tutto un poema, dove ci vediamo sfilare davanti tutt'i grandi personaggi della Chiesa celeste, immagine anticipata del regno di Dio, un'apoteosi del cristianesimo, entro di cui si rappresenta il più alto mistero liturgico, la commedia dell'anima.

Questa processione dovè far molta impressione in quei tempi delle processioni, de' misteri e delle allegorie, quando gli angeli, le virtù e i vizii, e Cristo e Dio stesso entravano in iscena. Ma è appunto questo carattere liturgico e simbolico, che qui scema in gran parte la bellezza della poesia. Questo difetto nuoce soprattutto nella rappresentazione della Chiesa terrena, dove l'aquila, la volpe, e il drago e il gigante e la meretrice² rimpiccoliscono un concetto così magnifico, una storia così interessante.

Lo stesso contrasto si affaccia a Dante, quando il mantovano Sordello, sentendo Virgilio esser di Mantova, esce dalla sua calma di leone:³

1. *Purg.*, xxxi, 139-46. 2. *dove l'aquila . . . meretrice*: cfr. *ibid.*, xxxii, 109 sgg. 3. *Ibid.*, vi, 65-6: « . . . solo sguardando / a guisa di leon quando si posa »; e 74-5 i versi che seguono, liberamente citati. Si legga: « "O mantovano, io son Sordello / de la tua terra" e l'un l'altro abbracciava ».

« O mantovano,
io son Sordello ». E l'un l'altro abbracciava.

E Dante pensa alla sua Firenze, dove

l'un l'altro si rode
di quei che un muro e una fossa serra.¹

Qui non è impigliato nelle allegorie. Scoppia il contrasto impetuoso, eloquente, e n'esce una poesia tutta cose, dove si riflettono i più diversi movimenti dell'animo, il dolore, lo sdegno, la pietà, l'ironia, una calma tristezza.

Il *Purgatorio* è il dolce rifugio della vecchiezza. Quando la vita si disabbella a' nostri sguardi, quando le volgiamo le spalle e ci chiudiamo nella santità degli affetti domestici tra la famiglia e gli amici, nelle opere dell'arte e del pensiero, il *Purgatorio* ci s'illumina di viva luce e diviene il nostro libro, e ci scopriamo molte delicate bellezze, una gran parte di noi. Fu il libro di Lamennais, di Balbo, di Schlosser.²

Viene il *Paradiso*. Altro concetto, altra vita, altre forme.

Il paradiso è il regno dello spirito, venuto a libertà, emancipato dalla carne o dal senso, perciò il soprasensibile, o come dice Dante, il trasumanare, il di là dall'umano.³ È quel regno della filosofia che Dante volea realizzare in terra, il regno della pace, dove intelletto, amore e atto sono una cosa. Amore conduce lo spirito al supremo intelletto, e il supremo intelletto è insieme supremo atto. La triade è insieme unità. Quando l'uomo è alzato dall'amore fino a Dio, hai la congiunzione dell'umano e del divino, il sommo bene, il paradiso.

Questo ascetismo o misticismo non è dottrina astratta, è una for-

1. *Ibid.*, VI, 83-4. 2. *Fu il libro . . . Schlosser*: il Lamennais nella citata introduzione alla versione della *Divina Commedia*: « Il y a quelque chose de doux et de triste comme le crépuscule, d'aérien comme le rêve. Les violents mouvements de l'âme sont apaisés. Les peines matérielles y rassemblent à celles de l'enfer, et l'impression en est toute différente . . . ». Per il giudizio di Cesare Balbo sulla poesia della seconda cantica, si veda *Vita di Dante* cit., pp. 358-59. Friedrich Christoph Schlosser (1776-1871), autore della *Weltgeschichte in zusammenhängender Erzählung* e delle *Dante-Studien* (Leipzig 1855). Cfr. il *Saggio critico sul Petrarca*, ed. cit., p. 215: « Il venerando Schlosser . . . sotto la modesta spoglia del comentatore mostra una emozione giovanile, gli occhi fisi nel paradiso, deliziantesi in quelle immagini ». 3. *il trasumanare, il di là dall'umano*: cfr. *Par.*, I, 70: « Trasumanar significar per verba ».

ma della vita umana. Ci è nel nostro spirito un di là, ciò che dicesi il sentimento dell'infinito, la cui esistenza si rivela più chiaramente alle nature elevate.

L'arte antica avea materializzato questo di là, umanando il cielo, e la filosofia partendo dalle più diverse direzioni era giunta a questa conclusione pratica, che l'ideale della saggezza, e perciò della felicità, è posto nella eguaglianza dell'animo, ciò che dicevasi *apatia*, affrancamento dalle passioni e dalla carne: pagana tranquillità, che vedi nelle figure quiete e serene e semplici dell'arte greca.

Questa calma filosofica trovi nelle figure eroiche del limbo:

parlavan rado, con passi soavi.

*Semblanza avevan né trista né lieta.*¹

Virgilio n'è il tipo più puro, le cui impressioni vanno di rado al di là di un sospiro, o di un movimento tosto represso. Questa calma è la fisionomia del purgatorio, il carattere più spiccato di quelle anime, dove l'aspirazione al cielo è senza inquietudine, sicure di salirvi quandochessia. Ma già in quelle anime penetra un elemento nuovo, l'estasi, il rapimento, la contemplazione; ci sta Catone, ma irradiato di luce.

Col cristianesimo s'era restaurato nello spirito questo inquieto di là, e divenne in breve molta parte della vita, anzi la principale occupazione della vita. E si sviluppò un'arte e una letteratura conforme. Chi vede gli ammirabili mosaici del paradiso sotto le cupole di San Marco e di San Giovanni Laterano,² o le facce estatiche de' santi consumate dal fervore divino ha innanzi stampato il tipo di questo uomo nuovo. Quel di là, il celeste, il divino, appare su quelle facce, come appare nella *Città di Dio* di santo Agostino e nella *Dieta salutis* di san Bonaventura. A questa immagine avea composta la sua *Gerusalemme celeste* frate Giacomino da Verona nel secolo decimoterzo.

Questo di là, intravveduto nelle estasi, ne' sogni, nelle visioni, nelle allegorie del purgatorio, eccolo qui nella sua sostanza, è il paradiso. Il quale intravveduto nella vita ha una forma, e può

1. *Inf.*, IV, 114 e 84. Il primo propriamente suona: «parlavan rado, con voci soavi». 2. *Chi vede*: . . . *Laterano*: allude ai mosaici della cupola centrale della basilica veneziana, raffiguranti la Chiesa vivente nella vita di Cristo, e al grande mosaico dell'abside di San Giovanni a Roma, nel quale sotto l'immagine del Cristo è rappresentata la Gerusalemme celeste.

essere arte; ma non si concepisce come, veduto ora nella sua purezza, come regno dello spirito, possa avere una rappresentazione. Il paradiso può essere un canto lirico, che contenga non la descrizione di cosa che è al di sopra della forma, ma la vaga aspirazione dell'anima a «non so che divino»,¹ ed anche allora l'obbietto del desiderio, pur rimanendo «un incognito indistinto»,² riceve la sua bellezza da immagini terrene, come nell'*Aspirazione* e nel *Pellegrino* di Schiller,³ e in questi bei versi del *Purgatorio*, imitati dal Tasso:

*Chiamavi il cielo e intorno vi si gira,
mostrandovi le sue bellezze eterne.*⁴

Per rendere artistico il paradiso, Dante ha immaginato un paradiso umano, accessibile al senso e all'immaginazione. In paradiso non c'è canto, e non luce e non riso; ma essendo Dante spettatore terreno del paradiso, lo vede sotto forme terrene:

*Per questo la scrittura condescende
a vostra facultade, e mani e piedi
attribuisce a Dio e altro intende.*⁵

Così Dante ha potuto conciliare la teologia e l'arte. Il paradiso teologico è spirito, fuori del senso e dell'immaginazione, e dell'intelletto; Dante gli dà parvenza umana e lo rende sensibile ed intelligibile. Le anime ridono, cantano, ragionano come uomini. Questo rende il paradiso accessibile all'arte.

Siamo all'ultima dissoluzione della forma. Corpulenta e materiale nell'*Inferno*, pittorica e fantastica nel *Purgatorio*, qui è lirica e musicale, immediata parvenza dello spirito, assoluta luce senza contenuto, fascia e cerchio dello spirito, non esso spirito. Il purgatorio, come la terra, riceve la luce dal sole e dalle stelle, e queste

1. *Par.*, III, 59. 2. *Purg.*, VII, 81. 3. *Aspirazione* . . . Schiller: *Sehnsucht* e *Der Pilgrim*, la seconda citata negli articoli su *Versioni e commenti di liriche tedesche*, pubblicati nel «Piemonte» (1855) e raccolti poi in *Saggi critici*. Informa il Laurini: «Il De Sanctis mi diceva che si era proposto di tradurre queste poesie dello Schiller, nel 1855 . . . Ma poi, andato a insegnare a Zurigo, non ne fece più nulla»; in *Esposizione critica della Divina Commedia*, Morano, Napoli, 1921. 4. *Purg.*, XIV, 148-9. Il luogo del Tasso, cui è fatto riferimento, in *Ger. lib.*, II, 36: «Mira il ciel com'è bello e mira il sole, / che a sé par che n'inviti e ne console». 5. *Par.*, IV, 43-5. Il secondo verso propriamente suona: «a vostra facultade e piedi e mano».

l'hanno immediatamente da Dio, sicché le anime purganti, come gli uomini, veggono il sole, e nel sole intravedono Dio, offertosi già alla fantasia popolare come emanazione di luce; ma i beati intuiscono Dio direttamente per la luce che move da lui senza mezzo:

*lume che a lui veder ne condiziona.*¹

Adunque il paradiso è la più spirituale manifestazione di Dio; e perciò di tutte le forme non rimane altro che luce, di tutti gli affetti non altro che amore, di tutt'i sentimenti non altro che beatitudine, di tutti gli atti non altro che contemplazione. Amore, beatitudine, contemplazione prendono anche forma di luce; gli spiriti si scaldano ai raggi d'amore; la beatitudine o letizia sfavilla negli occhi e fiammeggia nel riso; e la verità è siccome in uno specchio dipinta nel cospetto eterno:²

*luce intellettuale, piena d'amore,
amor di vero ben pien di letizia,
letizia che trascende ogni dolore.*

Gli affetti e i pensieri delle anime si manifestano con la luce; l'ira di san Pietro fa trascolorare tutto il paradiso.³

Il paradiso ha ancora la sua storia e il suo progresso, come l'inferno e il purgatorio. È una progressiva manifestazione dello spirito o di Dio in una forma sempre più sottile sino al suo compiuto sparire, manifestazione ascendente di Dio che risponde a' diversi ordini o gradi di virtù. Sali di stella in stella, come di virtù in virtù, sino al cielo empireo, soggiorno di Dio.

Ad esprimere queste gradazioni unica forma è la luce. Perciò non hai qui, come nell'inferno o nel purgatorio, differenze qualitative, ma unicamente quantitative, un più e un meno. Prima la luce non è così viva che celi la faccia umana; più si sale e più la luce occulta le forme come in un santuario. Come è la luce, così è il riso di Beatrice, un «crescendo» superiore ad ogni determinazione; la fantasia formando non può seguire l'intelletto, che di-

1. *Par.*, XIV, 48. 2. *gli spiriti . . . eterno*: cfr. rispettivamente *Purg.*, XXVIII, 43-4: «Deh, bella donna, ch'ai raggi d'amore / ti scaldi . . .»; *Par.*, II, 144: «Come letizia per pupilla viva»; *ibid.*, V, 1: «S'io ti fiammeggio nel caldo d'amore»; X, 103: «Quell'altro fiammeggiar esce del riso»; XVII, 39: «tutta è dipinta nel cospetto eterno» (la «contingenza»). La terzina che segue, XXX, 40-2. 3. *l'ira . . . paradiso*: cfr. *ibid.*, XXVII, 19 sgg.

stingue. Bene il poeta vi adopera l'estremo del suo ingegno, conscio della grandezza e difficoltà dell'impresa:

*L'acqua che io prendo giammai non si corse;
Minerva spira e conducemì Apollo,
e nove Muse mi dimostran l'Orse.¹*

Dapprima caldo di questo mondo, sua fattura, allettato dalla novità o dal meraviglioso de' fenomeni che gli si affacciano, le immagini gli escono vivaci, peregrine; poi quasi stanco diviene arido e dà in sottigliezze;² ma lo vedi rilevarsi e poggiare più e più a inarrivabile altezza, sereno, estatico: diresti che la difficoltà lo alletti, la novità lo rinfranchi, l'infinito lo esalti.

Il paradiso propriamente detto è il cielo empireo, immobile e che tutto move, centro dell'universo. Ivi sono gli spiriti, ma secondo i gradi de' loro meriti e della loro beatitudine appariscono ne' nove cieli che girano intorno alla terra, la luna, Mercurio, Venere, il sole, Marte, Giove, Saturno, le stelle fisse e il primo mobile. Ne' primi sette cieli, che sono i sette pianeti, ti sta avanti tutta la vita terrena. La luna è una specie di avanti-paradiso. I negligenti aprono l'inferno e il purgatorio, e aprono anche il paradiso. E i negligenti del paradiso sono i manchevoli non per volontà propria, ma per violenza altrui. Il loro merito non è pieno, perché mancò loro quella forza di volontà che tenne Lorenzo sulla grata e fe' Muzio severo alla sua mano.³ Perciò in loro rimane ancora un vestigio della terra, la faccia umana. In Mercurio, Venere, il sole, Marte, Giove hai le glorie della vita attiva, i legislatori, gli amanti, i dottori, i martiri, i giusti. In Saturno hai la corona e la perfezione della vita, i contemplanti. Percorsi i diversi gradi di virtù, comincia il tripudio, o come dice il poeta, il trionfo della beatitudine.⁴ Ed hai nelle stelle fisse il trionfo di Cristo, nel primo mobile il trionfo degli angeli, e nell'empireo la visione di Dio, la

1. *Ibid.*, II, 7-9. 2. Ecco esempi di aridità e di sottigliezze: «... e quale io allor vidi / negli occhi santi amor, qui l'abbandono» (xviii, [8-9]); «e gli occhi avea di delizia sì pieni, / che passar mi convien senza costrutto» (xxiii, [23-4]); «e tal nella sembianza sua divenne, / qual diverrebbe Giove, s'egli e Marte / fossero augelli e cambiassersi penne» (xxvii, [13-5]); «Poscia tra esse un lume si schiari, / sì che se il Cancro avesse un tal cristallo, / il verno avrebbe un mese di un sol dì» (xxv, [100-102]) [*n. d. a.*]. 3. *Il loro... mano*: cfr. *ibid.*, iv, 82-4: «Se fosse stato il lor volere intero, / come tenne Lorenzo in su la grada, / e fece Muzio a la sua man severo». 4. *il trionfo della beatitudine*: cfr. *ibid.*, xxiii, 19-21.

congiunzione dell'umano e del divino, dove s'acqueta il desiderio.

Questa storia del paradiso secondo i diversi gradi di beatitudine ha la sua forma ne' diversi gradi di luce.

La luce, veste e fascia delle anime, è la sola superstite di tutte le forme terrene, e non è vera forma, ma semplice parvenza e illusione dell'occhio mortale. Essa è la stessa beatitudine, la letizia delle anime, che prende quell'aspetto agli occhi di Dante:

*La mia letizia mi ti tien celato,
che mi raggia d'intorno e mi nasconde,
quasi animal di sua seta fasciato.¹*

Queste parvenze dell'interna letizia si atteggianno, si determinano, si configurano ne' più diversi modi, e non sono altro che i sentimenti o i pensieri delle anime che paion fuori in quelle forme. E n' esce la natura del paradiso, luce diversamente atteggiata e configurata, che ha aspetto or di aquila, or di croci, or di cerchio, or di costellazione, or di scala, con viste nuove e maravigliose. Queste combinazioni di luce non sono altro che gruppi d'anime, che esprimono i loro pensieri co' loro moti e atteggiamenti. A rendere intelligibili le parvenze di questo mondo di luce, il poeta si tira appresso la natura terrestre e ne coglie i fenomeni più fuggevoli, più delicati, e ne fa lo specchio della natura celeste. Così rientra la terra in paradiso, non come sostanziale, ma come immagine, parvenza delle parvenze celesti. È la terra che rende amabile questo paradiso di Dante; è il sentimento della natura che diffonde la vita tra queste combinazioni ingegnose e simboliche. La terra ha pure la sua parte di paradiso, ed è in quei fenomeni che inebbriano, innalzano l'animo e lo dispongono alla tenerezza e all'amore: trovi qui tutto che in terra è di più etereo, di più sfumato, di più soave. E come l'impressione estetica nasce appunto da questo profondo sentimento della natura terrestre, avviene che il lettore ricorda il paragone, senza quasi più sapere a che cosa si riferisca. Questi paragoni di Dante sono le vere gemme del *Paradiso*:

*Come a raggio di sol che puro mei
per fratta nube, già prato di fiori
vider coverti d'ombra gli occhi miei;*

*vid'io così più turbe di splendori
fulgorati di su da' raggi ardenti,
senza veder principio di fulgori.¹*

*Siccome il Sol che si cela egli stessi
per troppa luce, quando il caldo ha rose
le temperanze de' vapori spessi,
per più letizia sì mi si nascose
dentro al suo raggio la figura santa,
e così chiusa chiusa mi rispose.²*

*Come l'augello, intra l'amate fronde,
posato al nido de' suoi dolci nati,
la notte che le cose ci nasconde,
che per veder gli aspetti desiati
e per trovar lo cibo onde gli pasca,
in che i gravi labori gli son grati,
previene il tempo in su l'aperta frasca,
e con ardente affetto il sole aspetta,
fiso guardando pur se l'alba nasca.³*

*... come orologio che ne chiami
nell'ora che la sposa di Dio surge
a mattinar lo sposo perché l'ami;
che l'una parte e l'altra tira ed urge,
tin tin sonando con sì dolce nota,
che il ben disposto spirto d'amor turge.⁴*

*... e cantando vanio
come per acqua cupa cosa grave.⁵*

*Qual lodoletta che in aere si spazia,
prima cantando e poi tace contenta
dell'ultima dolcezza che la sazia.⁶*

*Pareva a me che nube ne coprisse
lucida, spessa, solida e pulita,
quasi adamantina che lo Sol ferisse.*

*Per entro sé l'eterna margherita
ne ricevette, com'acqua recepe
raggio di luce, rimanendo unita.⁷*

1. *Ibid.*, XXIII, 79-84. 2. *Ibid.*, V, 133-8. 3. *Ibid.*, XXIII, 1-9. 4. *Ibid.*, X, 139-44. Il verso 142 propriamente suona: «che l'una parte l'altra tira ed urge». 5. *Ibid.*, III, 122-3. 6. *Ibid.*, XX, 73-5. 7. *Ibid.*, II, 31-6.

*Siccome schiera d'api che s'infiora
una fiata, ed una si ritorna
là dove suo lavoro s'insapora.¹*

*E vidi lume in forma di riviera,
fulvido di fulgore, intra due rive,
dipinte di mirabil primavera.*

*Di tal fumana uscian faville vive,
e d'ogni parte si mettèn ne' fiori,
quasi rubin che oro circoscrive.*

*Poi come inebbriate dagli odori
riprofondavan sé nel miro gurge;
e s'una entrava, un'altra ne usciva fuori.²*

Queste tre ultime terzine sono mirabili di spontaneità e di evidenza. Il poeta ha confuso le celesti sostanze³ di tutto ciò che in terra è più ridente e smagliante. Siamo nell'empireo. La virtù visiva è stanca, ma si raccende alle parole di Beatrice, sì che gli appare la riviera di luce, e fortificata la vista in quella riviera, in quei fiori inebbrianti, in quell'oro, in quei rubini, in quelle vive faville, Dante discerne ambo le corti del cielo nel santo delirio del loro tripudio. Ma in verità gli scanni de' beati sono meno poetici di queste due rive dipinte di mirabil primavera.

Ma la forma, come parvenza dello spirito, è un press'a poco, un quasi, un come, «fioca e corta» al concetto.⁴ Questa impotenza della forma produce un sublime negativo, che Dante esprime con l'energia intellettuale di chi ha vivo il sentimento dell'infinito:

*... appressando sé al suo desire
nostro intelletto si profonda tanto
che dietro la memoria non può ire.⁵*

*... ogni minor natura
è corto ricettacolo a quel bene,
che non ha fine e sé in sé misura.⁶*

*... nella giustizia sempiterna
la vista che riceve il vostro mondo,
com'occhio per lo mare, entro s'interna;*

1. *Ibid.*, xxxi, 7-9. 2. *Ibid.*, xxx, 61-9. 3. le celesti sostanze: cfr. *Purg.*, xxx, 101: «sustanze pie», appellativo dato da Beatrice agli angeli nel Paradiso terrestre. 4. Parafrasando *Par.*, xxxiii, 121-2: «Oh quanto è corto 'l dire e come fioco / al mio concetto! . . . ». 5. *Ibid.*, i, 7-9. 6. *Ibid.*, xix, 49-51. L'ultimo verso propriamente suona: «che non ha fine e sé con sé misura».

*ché, benché dalla proda veggia il fondo,
in pelago nol vede; e nondimeno
egli è, ma ceta lui l'esser profondo.*¹

La letizia che move le anime e «trascende ogni dolzore», non è se non beatitudine. E rende beate le anime l'entusiasmo dell'amore e la chiarezza intellettuale, o come dice Dante, «luce intellettuale piena d'amore». Esse hanno allegro il cuore e allegra la mente. Nel cuore è perenne desiderio e perenne appagamento. Nella mente la verità sta come «dipinta».²

La luce è forma inadeguata della beatitudine. Ti dà la parvenza, ma non il sentimento e non il pensiero. Spuntano perciò due altre forme, il canto e la visione intellettuale.

Quello che nel purgatorio è amicizia, nel paradiso è amore, ardore di desiderio placato sempre non saziato mai, infinito come lo spirito. Stato lirico e musicale, che ha la sua espressione nella melodia e nel canto. La medesimezza del sentimento spinto sino all'entusiasmo genera la comunione delle anime; la persona non è l'individuo, ma il gruppo, come è delle moltitudini nei grandi giorni della vita pubblica. I gruppi qui non sono cori, che accompagnino e compiano l'azione individuale, ma sono la stessa individualità diffusa in tutte le anime, o se vogliamo chiamarli cori, sono il coro di personaggi invisibili e muti, di Cristo, di Maria e d'Iddio. Ecco il coro di Maria:

*Per entro il cielo scese una facella,
formata in cerchio a guisa di corona,
e cinsela e girossi intorno ad ella.*

*Qualunque melodia più dolce suona
quaggiù e più a sé l'anima tira,
parrebbe nube che squarciata tuona,
comparata al suonar di quella lira,
onde si coronava il bel zaffiro,
del quale il ciel più chiaro s'inzaffira.*

*«Io sono amore angelico che giro
l'alta letizia che spira dal ventre
che fu albergo del nostro desiro;
e girerommi, donna del ciel, mentre
che seguirai tuo figlio e farai dia
più la spera superna, perché lì entre».*

1. *Ibid.*, XIX, 58-63. 2. *Nella mente . . . dipinta: ibid.*, XVII, 39 cit.

*Così la circolata melodia
si sigillava, e tutti gli altri lumi
facèn sonar lo nome di Maria.¹*

*E come fantolin che invèr la mamma
tende le braccia, poi che il latte prese,
per l'animo che infin di fuor s'infiama;
ciascun di quei candori in su si stese
con la sua cima sì che l'alto affetto
ch'egli aveano a Maria, mi fu palese.
Indi rimaser lì nel mio cospetto,
Regina coeli cantando sì dolce
che mai da me non si partì il diletto.²*

Quella facella è l'angiolio Gabriele, e il coro è angelico. Angioli e beati sono penetrati dello stesso spirito, hanno vita comune, se non che negli angioli la virtù è innocenza e la letizia è irriflessa: plenitudine volante³ tra' beati e Dio, che il poeta ha rappresentato in alcuni bei tratti; è un andare e venire nel modo abbandonato e allegro della prima età, tripudianti e folleggianti con una espansione che il poeta chiama arte e gioco:

*qual è quell'angel che con tanto gioco
guarda negli occhi la nostra regina,
innamorato sì che par di fuoco?⁴*

L'amicizia o comunione delle anime è detta dal poeta «sodalizio».⁵ I loro moti sono danze, le loro voci sono canti; ma in quell'accordo di voci, in quel turbine di movimenti la personalità scompare: è una musica in cui i diversi suoni si confondono e si perdono in una sola melode. Non ci è differenza di aspetto, ma per dir così una faccia sola. Questa comunanza di vita è il fondo lirico del *Paradiso*, ma è la sua parte fiacca, perché il poeta, contento a citare le prime parole di canti ecclesiastici, non ha avuta tanta libertà e attività⁶ di spirito da creare la lirica del paradiso, rappresentando nel canto i sentimenti e gli affetti del celeste sodalizio. E dove potea giungere, lo mostra la preghiera di san Bernardo,

1. *Ibid.*, xxiii, 94-111. Il verso 108 propriamente suona: «più la spera suprema, perché li entre». 2. *Ibid.*, 121-9. 3. *plenitudine volante*: cfr. *ibid.*, xxxi, 19-20: «Né l'interporsi tra 'l disopra e il fiore / di tanta plenitudine volante». 4. *Ibid.*, xxxii, 103-5. 5. *Ibid.*, xxiv, 1: «O sodalizio eletto a la gran cena». 6. *tanta libertà e attività*: così nel ms. Nelle edizioni Morano e successive: «libertà e attività».

che è un vero inno alla Vergine, e l'inno a san Francesco d'Assisi e l'inno a san Domenico,¹ nella loro semplicità anche un po' rozza tutto cose e più schietti che i magniloquenti inni moderni.

I canti delle anime sono vuoti di contenuto, voci e non parole, musica e non poesia: è tutto una sola onda di luce, di melodia e di voce, che ti porta seco:

*Al Padre, al Figlio, allo Spirito santo,
cominciò gloria tutto il paradiso,
tal che m'inebbriava il dolce canto.*

*Ciò che io vedeva, mi sembrava un riso
dell'universo, perché mia ebbrezza
entrava per l'udire e per lo viso.*

*O gioia! o ineffabile allegrezza!
o vita intera d'amore e di pace!
o senza brama sicura ricchezza!²*

È l'armonia universale, l'inno della creazione. La luce, vincendo la corporale impenetrabilità e frammischiando i suoi raggi, esprime anche al di fuori questa compenetrazione delle anime, l'individualità sparita nel mare dell'essere. Il poeta, signore anzi tiranno della lingua, forma ardite parole a significare questa medesimezza amorosa degli esseri nell'essere: «inciela», «imparadisa», «india», «intuassi», «immedi», «inlei», «s'infutura», «s'illuia», delle quali voci alcune dopo lungo oblio rivivono. La redenzione dell'anima è la sua progressiva emancipazione dall'egoismo della coscienza; la sua individualità non le basta; si sente incompiuta, parziale, disarmonica, e sospira alla idealità nella vita universale. Questo è il carattere della vita in paradiso. Non solo sparisce la faccia umana, ma in gran parte anche la personalità. Vivono gli uni negli altri e tutti in Dio.

Questo vanire delle forme e della stessa personalità riduce il paradiso a una corda sola, a lungo andare monotona, se non vi penetrasse la terra e con la terra altre forme ed altre passioni. La terra penetra come contrapposto a questa vita d'amore e di pace. È vita d'odio e di vana scienza, e provoca le collere e i sarcasmi de' celesti.

1. *la preghiera*... *Domenico*: cfr. *ibid.*, xxxiii, 1-39; xi, 28-117; xii, 31-111. Diversamente, nelle lezioni zurighesi, riguardo agli elogi di san Francesco e di san Tommaso: «Sono poveri di poesia, perdendosi l'autore in accidentali particolari»; op. cit., pp. 499 sgg. 2. *Ibid.*, xxvii, 1-9. Il verso 3 si legga: «si che m'inebbriava il dolce canto».

Il contrapposto è colto in alcuni momenti altamente poetici. Accolto nel sole gloriosamente allato a Beatrice, si affaccia al poeta tutta la vanità delle cure terrestri:

*O insensata cura de' mortali,
quanto son difettivi sillogismi
quei che ti fanno in basso batter l'ali!
Chi dietro a iura, e chi ad aforismi
sen giva, e chi seguendo sacerdozio,
e chi regnar per forza o per sofismi,
e chi rubare, e chi civil negozio;
chi nel diletto della carne involto
s'affaticava e chi si dava all'ozio.¹*

Un altro momento di alta poesia è quando il poeta dall'alto delle stelle fisse guarda alla terra:

*... e vidi il nostro globo
tal ch'io sorrisi del suo vil sembiante.²*

La terra «che ci fa tanto feroci», veduta dal cielo, gli pare un'aiuola.³ Il concetto, abbellito e allargato dal Tasso, ha qui una severità di esecuzione quasi ieratica. Il poeta si sente già cittadino del cielo, e guarda così di passata e con appena un sorriso a tanta viltà di sembiante, volgendone immediatamente l'occhio e mirando in Beatrice:

*L'aiuola che ci fa tanto feroci,
volgendomi io con gli eterni Gemelli,
tutta m'apparve da' colli alle foci:
poscia rivolsi gli occhi agli occhi belli.*

Pure è quest'aiuola che desta nel seno de' beati varietà di sentimenti e di passioni, facendo vibrar nuove corde. Accanto all'inno spunta la satira in tutte le sue gradazioni, il frizzo, la caricatura, l'ironia, il sarcasmo. Qual frizzo, che l'allusione di Carlo Martello, così pungente nella sua generalità:

e fanno re di tal, che è da sermone!⁴

1. *Ibid.*, XI, 1-9. 2. *Ibid.*, XXII, 134-5. Si legga: «e vidi questo globo». 3. *La terra ... aiuola*: cfr. *ibid.*, 151-4, citati più sotto. Il luogo della *Gerusalemme*, cui si accenna subito dopo, è il sogno di Goffredo, XIV, 11: «in giuso i lumi / volse, quasi sdegnando, e ne sorrise; / ché vide un punto sol, mar terre e fiumi, / che qui paion distinti in tante guise». 4. *Ibid.*, VIII, 147. Si legga: «e fate re di tal ch'è da sermone».

Beatrice, dottissima in teologia, si mostra non meno dotta nel maneggio della caricatura e dell'ironia, frustando i predicatori plebei di quel tempo:

*Ora si va con motti e con iscede
a predicare, e pur che ben si rida,
gonfia 'l cappuccio e più non si richiede.¹*

Giustiniano conchiude il suo nobilissimo racconto dei casi e della gloria dell'antica Roma con fiere minacce ai guelfi, nemici dell'aquila imperiale.² Papa e monaci sono i più assaliti. San Tommaso, dette le lodi di san Francesco, riprende i francescani, e san Benedetto i benedettini, e san Pietro il papa. Tutt'i re di quel tempo mandano sangue sotto il flagello di Dante. Non si può attendere da' santi alcuna indulgenza alle umane fralezze. La satira è acerba; la sua musa è l'indignazione, e la sua forma ordinaria è l'invettiva. Le forme comiche sono uccise in sul nascere e si sciolgono nel sarcasmo. Il sarcasmo non è qui né un pensiero, né un tratto di spirito, ma pittura viva del vizio, con parole anche grossolane, come «cloaca»,³ che mettano in vista il laido e il disgustoso. Il vizio è colto non in una forma generale e declamatoria, ma là, in quegli uomini, in quel tempo, sotto quelli aspetti, con pienezza di particolari ed esattezza di colorito. Capilavori di questo genere sono la pittura de' benedettini e l'invettiva di san Pietro.

Questo contrapposto tra il cielo e la terra non è altro se non l'antitesi che è in terra tra i buoni e i cattivi, e per scendere al particolare, tra l'età dell'oro del cristianesimo e i tempi degeneri del poeta; è il presente condannato dal passato, è il passato messo in risalto dal suo contrasto con la corruzione presente. Ci erano i benedettini, ma ci era stato san Benedetto; ci era Bonifazio e Clemente, ma ci era stato san Pietro e Lino e Cleto e Sisto e Pio e Calisto e Urbano.⁴ Gli uomini di quell'aurea età più illu-

1. *Ibid.*, XXIX, 115-7. 2. *Giustiniano . . . imperiale*: cfr. *ibid.*, VI, 106-8. Per gli altri passi cui è fatto riferimento nei periodi seguenti, cfr. XII, 115 sgg.; XXII, 73 sgg.; XXVII, 19 sgg. 3. Nell'invettiva di san Pietro contro la corruzione di Roma (*ibid.*, 25-6): «fatt'ha del cimiterio mio cloaca / del sangue e della puzza». 4. *ma ci era stato . . . Urbano*: nella stessa invettiva; *ibid.*, 40-5: «Non fu la sposa di Cristo allevata / del sangue mio, di Lin, di quel di Cleto, / per essere ad acquisto d'oro usata; / ma per acquisto d'esto viver lieto / e Sisto e Pio e Calisto ed Urbano / sparser lo sangue, dopo tanto fletto».

stri per santità e per scienza sono qui raccolti, come in un pantheon; è il mondo eroico cristiano, succeduto a quel mondo eroico pagano stato descritto nel Limbo, e di cui Giustiniano fa il panegirico in paradiso.

Questa età dell'oro collocata nel passato e messa a confronto con la tristizia di quei tempi ha ispirato a Dante una delle scene più interessanti, ed è la pittura dell'antica e della nuova Firenze, fatta dal Cacciaguida, uno de' suoi antenati. Ivi inno e satira sono fusi insieme: vedi l'ideale dell'età dell'oro e della domestica felicità con tanta semplicità di costumi, con tanta modestia di vita, e di rincontro vedi il villano di Aguglione¹ e le sfacciate donne fiorentine. La conclusione di questa scena di famiglia prende proporzioni epiche: Dante si fa egli medesimo il suo piedistallo. Nella predizione che Cacciaguida gli fa del suo esilio è tanta malinconia e tanto affetto, che ben si pare la profonda tristezza del vecchio e stanco poeta. L'esilio non è rappresentato ne' patimenti materiali: Dio riserba dolori più acuti ai magnanimi, lasciare ogni cosa diletta più caramente e domandare il pane all'insolente pietà degli estranei: questo strazio di tanti miseri vive qui immortale ne' versi divenuti proverbiali del più misero e del più grande.² Ma è un dolore virile: tosto rileva la fronte, e dall'alto del suo ingegno e della sua missione poetica vede a' suoi piedi tutt'i potenti della terra.

La letizia delle anime non è solo amore, ma visione intellettuale. La luce, il riso non sono altro che manifestazione del loro perfetto vedere: perciò la luce è detta intellettuale.³ Beatrice spiega così il suo riso a Dante:

*S'io ti fiammeggio nel caldo d'amore
di là dal modo che in terra si vede,
sì che degli occhi tuoi vinco il valore,
non ti maravigliar; ché ciò procede
da perfetto veder, che come apprende,
così nel bene appreso move il piede.*

La beatitudine è la contemplazione, e la contemplazione è appunto questa perfetta visione intellettuale. Perciò le anime non

1. *il villano di Aguglione*: cfr. *ibid.*, xvi, 56. L'espressione «sfacciate donne fiorentine», posta da Dante sulle labbra di Forese (*Purg.*, xxiii, 101), è usata qui icasticamente, per indicare uno dei temi della requisitoria di Cacciaguida sui degeneri costumi di Firenze. 2. *ne' versi . . . grande*: cfr. *ibid.*, xvii, 55-60. 3. *la luce è detta intellettuale*: «Luce intellettuale piena d'amore», *ibid.*, xxx, 40. Le terzine che seguono, v, 1-6.

investigano, non discutono e non dimostrano, ma veggono e descrivono la verità, non come idea, ma come natura vivente. In terra ci è l'apparenza del vero, e perciò diversità di sistemi filosofici, come spiega Beatrice:

*Voi non andate giù per un sentiero
filosofando: tanto vi trasporta
l'amor dell'apparenza e il suo pensiero.¹*

In paradiso la verità è tutta dipinta nel cospetto eterno; in Dio è legato con amore in un volume ciò che per l'universo si squaderna:² vedere Dio è vedere la verità. E non è visione solo di cose, ma di pensieri e di desiderii. I beati vedono il pensiero di Dante senza ch'egli lo esprima.

La scienza com'era concepita a' tempi di Dante, sposata alla teologia, avea una forma concreta e individuale, materia contemplabile e altamente poetica.³ Un Dio personale, che, immobile motore, produce amando l'idea esemplare dell'universo, pura intelligenza e pura luce, che penetra e risplende in una parte più e meno in un'altra⁴ sino alle ultime contingenze; gli astri, dove si affacciano i beati, influenti sulle umane sorti e governati da intelligenze da cui spira il moto e le virtù de' loro giri; il cielo empireo, centro di tutt'i cerchi cosmici e soggiorno della pura luce; l'universo, splendore della divinità, dove appare squadernato ciò che in Dio è un volume; l'ordine e l'accordo di tutto il creato dalle infime incarnazioni fino alle nove gerarchie degli angeli; la caduta dell'uomo per il primo peccato e il suo riscatto per l'incarnazione e la passione del Verbo; la verità rivelata, oscura all'intelletto, visibile al cuore, avvalorata dalla fede, confortata dalla speranza, infiammata dalla carità:⁵ in questa scienza della creazione il pensiero è talmente concretato e incorporato, che il poeta

1. *Ibid.*, XXIX, 85-7. 2. *In paradiso* . . . *squaderna*: cfr. *ibid.*, XVII, 39 cit. e XXXIII, 85-7: « Nel suo profondo vidi che s'interna / legato con amore in un volume / ciò che per l'universo si squaderna ». 3. *La scienza* . . . *poetica*: nella dodicesima lezione del corso zurighese: « Ai tempi di Dante la teologia era calata in un contenuto perfettamente determinato, sicché in luogo di rimanere nel campo del puro pensiero il poeta può contemplarlo vivente nel mondo; in luogo di spiegare può rappresentare »; op. cit., p. 508. 4. *penetra* . . . *altra*: cfr. *Par.*, I, 2-3: « penetra e risplende / in una parte più e meno altrove ». 5. Vedi i canti XIII, II, XXX, XXXIII, X, XXVIII e XXIX, XXVII, VII, XIV, XXV, XXVI [n. d. a.].

può contemplarlo come cosa vivente, come natura. Perciò la forma scientifica è qui meno un ragionamento che una descrizione, come di cosa che si vede e non si dimostra. Il perfetto vedere de' beati è privilegio di Dante; nessuno gli sta del pari nella forza e chiarezza della visione. Spirito dommatico, credente e poetico, predica dal paradiso la verità assoluta, e non la pensa, la scolpisce. Diresti che pensi con l'immaginazione, aguzzata dalla grandezza e verità dello spettacolo. Nascono ardite metafore e maravigliose comparazioni. L'accordo della prescienza col libero arbitrio è una delle concezioni più difficili e astruse; ma qui non è una concezione, è una visione, uno spettacolo: così potente è questa immaginazione dantesca:

*La contingenza che fuor del quaderno
della vostra materia non si stende,
tutta è dipinta nel cospetto eterno.*

*Necessità però quindi non prende,
se non come dal viso in che si specchia
nave che per corrente giù discende.*

*Da indi, sì come viene ad orecchia
dolce armonia da organo, mi viene
a vista il tempo che ti si apparecchia.¹*

Il poeta procede per deduzione, guardando le cose dall'alto del paradiso, da cui dechina via via fino alle ultime conseguenze, forma contemplativa e dommatica, anzi che discorsiva e dimostrativa, e propria della poesia, presentando all'immaginazione vasti orizzonti in una sola comprensione:

*Guardando nel suo figlio con l'Amore
che l'uno e l'altro eternalmente spira
lo primo e ineffabile Valore,
quanto per mente e per occhio si gira,
con tant'ordine fe' ch'esser non puote
senza gustar di lui chi ciò rimira.²*

Questa forma poetica della scienza, questa visione intellettuale, abbozzata nel *Tesoretto*, è condotta qui a molta perfezione. È un certo modo di situare l'oggetto e metterlo in vista, sì che l'occhio dell'immaginazione lo comprenda tutto. Se ci è cosa che ripugna a questa forma, è lo scolasticismo con la barbarie delle sue

1. *Ibid.*, XVII, 37-45. 2. *Ibid.*, X, 1-6.

formole e le sue astrazioni; ma l'immaginazione vi fa penetrare l'aria e la luce: miracolo prodotto dalle due grandi potenze della mente dantesca, la virtù sintetica e la virtù formativa. Veggasi la stupenda descrizione che fa Beatrice del moto degli astri,¹ di poco inferiore alla storia del processo creativo, il capolavoro di questo genere. Qui la scienza della creazione è abbracciata in un solo girar d'occhio, con sì stretta e rapida concatenazione che tutto il creato ti sta innanzi come una sola idea semplice. Ci sono concetti difficilissimi ad esprimersi, come l'unità della luce nella sua diversità, e l'imperfezione della natura, che non ti dà mai realizzato l'ideale. I concetti qui non sono astrazioni, ma forze vive, gli attori della creazione, la luce, il cielo, la natura, e non hai un ragionamento, hai una storia animata, con una chiarezza e vigore di rappresentazione che fa di Dio e della natura vere persone poetiche:

*Ciò che non nasce e ciò che può morire
non è se non splendor di quell'idea,
che partorisce amando il nostro Sire.*

*Ché quella viva luce che sì mea
dal suo Lucente, che non si disuna
da lui, né dall'amor che in lor s'intrea;
per sua bontate il suo raggiare aduna
quasi specchiato in nove sussistenze,
eternalmente rimanendosi una.²*

Queste tre terzine sono una meraviglia di chiarezza e di energia in dir cosa difficilissima. Né minor potenza d'intuizione trovi nella fine, quando, paragonando l'ideale alla cera del suggello, aggiunge:

*ma la Natura la dà sempre scema,
similmente operando all'artista,
che ha l'abito dell'arte e man che trema.³*

Ed anche la mano di Dante trema, ché fra tante bellezze ci è non poca scoria. Non di rado vedi non il poeta, ma il dottore che esce dall'università di Parigi, pieno il capo di tesi e di sillogismi.⁴ Molte quistioni sono troppo speciali, altre sono infarcite

1. Veggasi... astri: cfr. *ibid.*, II, 112 sgg. Per la storia del processo creativo, cfr. *Purg.*, XXV, 34 sgg. 2. *Par.*, XIII, 52-60. Il primo verso propriamente suona: «Ciò che non muore e ciò che può morire». 3. *Ibid.*, 76-8. 4. *ma il dottore... sillogismi*: allude forse agli studi che, secondo la tradizione boccaccesca, Dante avrebbe compiuto a Parigi. Per la fortuna incontrata

di barbarie scolastica, definizioni, distinzioni, citazioni, argomentazioni. E questo è non per difetto di virtù poetica, ma per falso giudizio. A lui pare che questo lusso di scienza sia la cima della poesia, e se ne vanta, e si beffa di quelli che lo hanno sin qui seguito in piccola barca. — Tornate indietro, egli dice, ch  il mio libro   per soli quei pochi che possono gustare il pan degli angiolli — ¹ e sono i filosofi e i dottori suoi pari. Perci  il *Paradiso*   poco letto e poco gustato. Stanca soprattutto la sua monotonia, che par quasi una serie di dimande e di risposte fra maestro e discente.

La visione intellettuale   la beatitudine. L'esposizione della scienza riesce in cantici e inni, le ultime parole del veggente si confondono con gli osanna del cielo:

*Finito questo, l'alta corte santa
risuon  per le spere un: Dio lodiamo,
nella melode che lass  si canta.*²

*Siccome io tacqui, un dolcissimo canto
rison  per lo cielo, e la mia donna
dicea con gli altri: « Santo, santo, santo ».*³

Cos    sciolto questo mistero dell'anima. Adombrato ne' simboli e allegorie del *Purgatorio*, qui il mistero   svelato,   la divina commedia dell'anima, il suo indiarsi nell'eterna letizia. La forza che tira Dante a Dio, s  che sale come rivo « se di alto monte scende giuso ad imo », ⁴   l'amore,   Beatrice, che all'alto volo gli veste le piume.⁵ Beatrice   in s  il compendio del paradiso, lo specchio dove quello si riflette ne' suoi mutamenti. Puoi dipingerla quando prega Virgilio o quando « regalmente proterva » rimprovera l'amante;⁶ ma qui   spiritualizzata tanto, che   indarno opera di pennello. La stessa parola non   possente di descrivere quel riso e quella bellezza trasmutabile, se non ne' suoi effetti su Dante e su' celesti. Ecco uno de' pi  bei luoghi:

*Quivi la donna mia vid'io s  lieta,
come nel lume di quel ciel si mise,*

nella critica romantica dall'ipotesico viaggio del poeta in Francia, si veda Balbo, *Vita* cit., pp. 316 sgg. e specialmente Quinet, op. cit., I, p. 132. Circa le questioni relative alla biografia di Dante, cfr. ora Michele Barbi, *Dante*, Sansoni 1952. 1. *Tornate . . . angiolli*: cfr. *Par.*, II, 1-4 e 10-1. 2. *Ibid.*, XXIV, 112-4. 3. *Ibid.*, XXVI, 67-9. 4. *Ibid.*, I, 138. 5. *Beatrice . . . piume*: cfr. *ibid.*, XV, 53-4: « . . . colei / ch'a l'alto volo ti vesti le piume ». 6. *Puoi . . . l'amante*: rispettivamente *Inf.*, II, 55 sgg. e *Purg.*, XXX, 70 sgg.

*che più lucente se ne fe' il pianeta;
e se la stella si cambiò e rise,
qual mi fec'io, che pur per mia natura
trasmutabile son per tutte guise!*

*Come in peschiera che è tranquilla e pura
traggono i pesci a ciò che vien di fuori,
per modo che lo stimin lor pastura;
sì vid'io ben più di mille splendori
trarsi vèr noi, ed in ciascun s'udia:
«Ecco chi crescerà li nostri ardori».¹*

Spiritualizzato il corpo, spiritualizzata l'anima. L'amore è purificato: nulla resta più di sensuale. Dante che nel purgatorio senti il tremore dell'antica fiamma,² qui ode Beatrice con un sentimento assai vicino alla riverenza. Quando ella si allontana, ei non manda un lamento: ogni parte terrestre è in lui arsa e consumata. Le sue parole sono affettuose; ma è affetto di riverente gratitudine, siccome, nel piccolo cenno che gli fa Beatrice, l'amore dell'uomo come ombra si dilegua nell'amore di Dio, ella lo ama in Dio:

*Così orai, e quella sì lontana,
come pareva, sorrise e riguardommi:
poi si tornò alla eterna fontana.³*

Come Dante non poté entrare nel paradiso terrestre a vedere il simbolo del trionfo di Cristo senza lo «scotto» del pentimento,⁴ così non può ne' Gemelli o stelle fisse contemplare il trionfo di Cristo che non dichiarare la sua fede. Allora san Pietro lo incorona poeta, e poeta vuol dire banditore della verità. San Pietro gli dice:

e non nasconder quel ch'io non nascondo.⁵

Così la commedia ha la sua consacrazione e la sua missione. È la verità bandita dal cielo, della quale Dante si fa l'apostolo e il profeta: è il poema sacro.⁶ Con quella stessa coscienza della sua grandezza che si fe' sesto fra cotanto senno,⁷ qui si pone accanto a san Pietro e se ne fa l'interprete, congiungendo in sé le due corone,

1. *Par.*, v, 94-105. L'ultimo verso suona: «Ecco chi crescerà li nostri amori». 2. *Dante* . . . *fiamma*: cfr. *Purg.*, xxx, 46-8: « . . . Men che dramma / di sangue m'è rimasto che non tremi, / conosco i segni dell'antica fiamma ». 3. *Par.*, xxxi, 91-3. 4. *senza* . . . *pentimento*: cfr. *Purg.*, xxx, 144-5 cit.: « . . . senza alcuno scotto / di pentimento che lacrime spanda ». 5. *Par.*, xxvii, 66. 6. *il poema sacro*: cfr. *ibid.*, xxv, 1. 7. *si fe'* . . . *senno*: cfr. *Inf.*, iv, 102.

il savio e il santo, l'antica e la nuova civiltà, il filosofo e il teologo.

Dichiarata la sua fede, consacrato e incoronato, Dante si sente oramai vicino a Dio. Avea già contemplata la divinità nella sua umanità, il Dio-uomo. Il trionfo di Cristo, la festa dell'Incarnazione, sembra reminiscenza di funzioni ecclesiastiche, co' suoi principali attori, Cristo, la Vergine, Gabriello. Cristo e la Vergine sono come nel santuario, invisibili; la festa è tutta fuori di loro e intorno a loro. Succede il trionfo degli angioli, e poi nell'empireo il trionfo di Dio.

L'empireo è la città di Dio, il convento de' beati, il proprio e vero paradiso. Beatrice raggia sì, che il poeta si concede vinto, più che tragedo o comico superato dal suo tema, e desiste dal seguir più dietro a sua bellezza poetando,

come all'ultimo suo ciascun artista.¹

Ivi è la luce intellettuale, che fa visibile

*lo creatore a quella creatura
che solo in lui vedere ha la sua pace.²*

La luce ha figura circolare, come il giallo di una rosa, le cui bianche foglie si distendono per l'infinito spazio, e sono gli scanni de' beati. San Bernardo spiega e descrive il meraviglioso giardino. Il punto che più splende è là dove sono «gli occhi da Dio dilette e venerati»,³ dove è la Vergine e gli angioli. Quel punto è la pacifica orifiamma del paradiso, la bandiera della pace. Il giardino, la rosa, l'orifiamma sono immagini graziose, ma inadeguate. Queste metafore non valgono la stupenda terzina, dove san Bernardo è rappresentato in forma umana e intelligibile:

*Diffuso era per gli occhi e per le gene
di benigna letizia, in atto pio,
quale a tenero padre si conviene.⁴*

Il paradiso, appunto perché paradiso, non puoi determinarlo troppo e descriverlo, senza impiccolirlo. La sua forma adegua-

1. *Par.*, xxx, 19-33. Cfr. in particolare 22-4 e 31-3: «Da questo passo vinto mi concedo / più che giammai da punto di suo tema / soprato fosse comico o tragedo . . . / ma or convien che 'l mio seguir desista / più dietro a sua bellezza, poetando, / come all'ultimo suo ciascuno artista». 2. *Ibid.*, 101-2. 3. *Ibid.*, xxxiii, 40. 4. *Ibid.*, xxxi, 61-3.

ta è il sentimento, l'eterno tripudio: ciò che è ben colto in quella plenitudine volante di angeli,¹ che diffondono un po' di vita tra quella calma. Il vero significato lirico del paradiso è nell'inno di Dante a Beatrice e nell'inno di san Bernardo alla Vergine,² ne' quali è il paradiso guardato dalla terra con sentimenti e impressioni di uomo. I beati stessi diventano interessanti, quando tra quella luce vedi spuntare «visi a carità suadi», «e atti ornati di tutte onestadi», o quando «chiudon le mani» implorando la Vergine.³

Anche Dio ha voluto descrivere Dante, e vede in lui l'universo, e poi la Trinità, e poi l'Incarnazione, congiunzione dell'umano e del divino, in cui si acqueta il desiderio, il «desidero e il velle»,

*si come ruota ch'egualmente è mossa.*⁴

Dante vede, ma è visione, di cui hai le parole e non la forma; ci è l'intelletto, non ci è più l'immaginazione, divenuta un semplice lume, un barlume. La forma sparisce; la visione cessa quasi tutta; sopravvive il sentimento:

*. . . quasi tutta cessa
mia visione, e ancor mi distilla
nel cor lo dolce che nacque da essa.
Così la neve al sol si disigilla;
così al vento nelle foglie lievi
si perdea la sentenza di Sibilla.*⁵

L'immaginazione morendo manda in questi bei versi l'ultimo raggio. All'alta fantasia manca la possa;⁶ e insieme con la fantasia muore la poesia.

Così finisce la storia dell'anima. Di forma in forma, di apparenza in apparenza, ritrova e riconosce sé stessa in Dio, pura intelligenza, puro amore e puro atto. Ed è in questa concordia che l'anima acqueta il suo desiderio, trova la pace. Nell'inferno signoreggia la materia anarchica: le sue forme ricevono d'ogni sorte differenze, spiccate, distinte, corpulente e personali. Nel purgatorio la materia non è più la sostanza, ma un momento: lo spirito acquista coscienza di sua forza, e contrastando e soffrendo con-

1. *plenitudine volante di angeli*: cfr. *ibid.*, xxxi, 20 cit. 2. *è nell'inno . . . Vergine*: cfr. *ibid.*, xxxi, 79-90, e xxxiii, 1-39. 3. *Ibid.*, xxxi, 49 («Vedea visi a carità suadi»), 51 («e atti ornati di tutte onestadi»), e xxxiii, 39 («per li miei preghi ti chiudon le mani»). 4. *Ibid.*, 144. 5. *Ibid.*, 61-6. 6. *All'alta . . . possa*: cfr. *ibid.*, 142: «A l'alta fantasia qui mancò possa».

quista la sua libertà: la realtà vi è in immaginazione, rimembranza del passato da cui si sprigiona, aspirazione all'avvenire a cui si avvicina; onde le sue forme sono fantasmi e rappresentazioni dell'immaginativa anzi che obbietti reali: pitture, sogni, visioni estatiche, simboli e canti. Nel paradiso lo spirito già libero di grado in grado s'india; le differenze qualitative si risolvono, e tutte le forme svaporano nella semplicità della luce, nella incolorata melodia musicale, nel puro pensiero. Quel regno della pace che tutti cercavano, quel regno di Dio, quel regno della filosofia, quel «di là», tormento e amore di tanti spiriti, è qui realizzato. Il concetto della nuova civiltà, di cui avevi qua e là oscuri e sparsi vestigi, è qui compreso in una immensa unità, che rinchiude nel suo seno tutto lo scibile, tutta la coltura e tutta la storia. E chi costruisce così vasta mole, ci mette la serietà dell'artista, del poeta, del filosofo e del cristiano. Consapevole della sua elevatezza morale e della sua potenza intellettuale, gli stanno innanzi, acuti stimoli all'opera, la patria, la posterità, l'adempimento di quella sacra missione che Dio affida all'ingegno, acuti stimoli, ne' quali sono purificati altri motivi meno nobili, l'amor della parte, la vendetta, le passioni dell'esule: ci è là dentro nella sua sincerità tutto l'uomo, ci è quel d'Adamo¹ e ci è quel di Dio. A poco a poco quel mondo della fantasia diviene parte del suo essere, il suo compagno fino agli ultimi giorni, e vi gitta, come nel libro della memoria, l'eco de' suoi dolori, delle sue speranze e delle sue maledizioni. Nato a immagine del mondo che gli era intorno, simbolico, mistico e scolastico, quel mondo si trasforma e si colora e s'impolpa della sua sostanza, e diviene il suo figlio, il suo ritratto. La sua mente sdegna la superficie, guarda nell'intimo midollo, e la sua fantasia ripugna all'astratto, a tutto dà forma. Onde nasce quella intuizione chiara e profonda che è il carattere del suo genio. E non solo l'oggetto gli si presenta con la sua forma, ma con le sue impressioni e i suoi sentimenti. E n'esce una forma, che è insieme immagine e sentimento, immagine calda e viva, sotto alla quale vedi il colore del sangue, il muovere della passione. E con l'immagine tutto è detto, e non vi s'indugia e non la sviluppa, e corre lievemente di cosa in cosa, e sdegna gli accessori. A conseguire l'effetto spesso gli basta una sola parola comprensiva, che ti offre un gruppo d'im-

1. ci è quel d'Adamo: il peso della carne. Cfr. *Purg.*, IX, 10: «quand'io che meco avea di quel d'Adamo».

magini e di sentimenti, e spesso, mentre la parola dipinge, non fosse altro, con la sua giacitura, l'armonia del verso ne esprime il sentimento. Tutto è succo, tutto è cose, cose intiere nella loro vivente unità, non decomposte dalla riflessione e dall'analisi. Per dirla con Dante, il suo mondo è un volume non squadernato.¹ È un mondo pensoso, ritirato in sé, poco comunicativo, come fronte annuvolata da pensiero in travaglio. In quelle profondità scavano i secoli, e vi trovano sempre nuove ispirazioni e nuovi pensieri. Là vive involto ancora e nodoso e pregno di misteri quel mondo, che sottoposto all'analisi, umanizzato e realizzato, si chiama oggi letteratura moderna.²

1. *il suo mondo . . . squadernato*: cfr. *Par.*, XXXIII, 86-7 cit. 2. Nelle lezioni giovanili sul poema: « Così Dante poneva il germe che, da Shakespeare a Calderón a Leopardi e Manzoni, tutti i poeti posteriori svolsero » e ancora: « È vero ciò che dice il Lamartine: che Dante è il poeta dei tempi moderni. Questi hanno proclamato il valore del principio nazionale nella poesia (Schlegel), e Dante è poeta nazionale. Hanno fatto vedere l'elemento storico unendolo al fantastico (Manzoni), e Dante asside la sua opera sulla base storica del suo tempo. Hanno reagito al lungo dissidio tra scienza e letteratura, seguito ai tempi di Dante; e introducendo di nuovo la scienza e la filosofia nella letteratura, non come elementi estranei, ma come fonte d'ispirazione (Leopardi), si sono ricongiunti al Trecento e a Dante. Hanno chiesto ai poeti che sieno uomini sociali e che rappresentino i bisogni e gli ideali umani, lasciando gli affetti privati; e Dante è il poeta della vita pubblica . . . Si richiede che tutta la vita sia rappresentata nei suoi contrasti di sublime e di comico, di nobile e di volgare, di bello e di orrendo; la tragedia degli antichi è quella di Sofocle; dei moderni il dramma di Shakespeare: e Dante per l'appunto aveva già trattato l'arte a questo modo, e fatto seguire all'amore di Francesca la ghiottoneria di Ciaccio »; *Teoria e storia* cit., I, pp. 215-6 e 220-1.

VIII

IL «CANZONIERE»

Dante morì nel 1321. La sua *Commedia* riempie di sé tutto il secolo. I contemporanei la chiamarono «divina», quasi la parola sacra, il libro dell'altra vita, o come diceano, il libro dell'anima. Un tal Trombetto, quattrocentista, la mette fra le opere sacre e i libri dell'anima «da studiarsi in quaresima», come le *Vite de' santi Padri*, la *Vita di san Girolamo*.¹ Il popolo cantava i suoi versi anche in contado, e pigliava alla semplice la sua fantasia. I dotti ammiravano la scienza sotto il velo delle favole, quantunque alcuni austeri, come Cecco d'Ascoli, quel velo non ce l'avrebbero voluto.² E Fazio degli Uberti credé di far cosa più degna, rimuovendo ogni velo ed esponendoci arida scienza nel suo *Dittamondo*, «dicta mundi».

L'impressione non fu puramente letteraria. Ammiravano la forma squisita, ma tenevano il libro più che poesia. Vedeivano là entro il libro della vita o della verità, e ben presto fu spiegato e comentato, come la Bibbia e come Aristotile, accolto con la stessa serietà con la quale era stato concepito.

Al Petrarca il De Sanctis aveva dedicato una serie di lezioni durante la prima scuola napoletana (cfr. *Teoria e storia* cit., I, pp. 136-9 e *La giovinezza*, xxvi), che costituiscono il primo nucleo della sua impostazione critica, ripresa poi e sviluppata nel ciclo di conferenze tenute al Politecnico di Zurigo nel 1858. Riordinate, quelle conferenze apparvero in volume dieci anni più tardi, sotto il titolo di *Saggio critico sul Petrarca* (Napoli 1869). Scrivendo per la *Storia* il presente capitolo, egli condensò nel giro di poche pagine il suo pensiero, svolto ampiamente nel *Saggio*, cui si rimanda per una trattazione più approfondita dei singoli temi e per le analisi particolari dei componimenti. Sulla posizione del De Sanctis nella storia della critica petrarchesca, si vedano NATALINO SAPEGNO, introduzione al *Saggio sul Petrarca*, ed. cit., pp. XI-XX; ETTORE BONORA, in *Classici italiani* cit., I, pp. 95-166 e introduzione al *Saggio sul Petrarca*, Bari 1955.

1. *Un tal . . . Girolamo*: la notizia è nella *Storia* cit. dell'Emiliani-Giudici, I, p. 187, nota 1: «Vedi il *Poema sulle gesta di Ugo conte di Avernia* di Michelangelo Trombetto, scritto nel 1488. Esiste manoscritto alla Laurenziana. Alla pagina 166 l'autore . . . chiude il catalogo con queste parole: "Questi qui di sotto sono libri dell'anima, da leggere di quaresima". Quindi segue la lista di tutte le opere sacre, come la *Vita de' SS. Padri*, la *Vita di san Girolamo*, *Dante Aldighieri*, ecc.». 2. *quantunque . . . voluto*: cfr. Emiliani-Giudici, vol. cit., p. 234 e la nota relativa, in cui sono riportati i famosi versi dell'*Acerba* contro Dante: «Qui non se canta al modo delle rane; / qui non se canta al modo del poeta, / che finge imaginando cose vane». Anche per l'accenno, che segue, a Fazio degli Uberti, cfr. *ibid.*, p. 293 e Cantù, *Storia* cit., p. 93.

Oscurissimo in molti particolari, e per le allusioni politiche e storiche e pel senso allegorico, il libro nel suo insieme è così chiaro e semplice, che si abbraccia tutto di un solo sguardo. La scienza della vita o della creazione è colta ne' suoi tratti essenziali e rappresentata con perfetta chiarezza e coesione. L'armonia intellettuale diviene cosa viva nell'architettura, così coerente e significativa nelle grandi linee, così accurata ne' minimi particolari. L'immaginazione anche più pigra concepisce di un tratto inferno, purgatorio e paradiso. Il pensiero nuovo, mistico e spiritualista, lunga elaborazione dei secoli, compariva qui perfettamente armonizzato e pieno di vita. In questo mondo intellettuale e dommatico, così ben rispondente alla coscienza universale, si sviluppava la storia o il mistero dell'anima nella più grande varietà delle forme, sì che vi si rifletteva tutta la vita morale nel suo senso più serio e più elevato. Il sentimento della famiglia, la viva impressione della natura, l'amor della patria, un certo senso d'ordine, di unità, di pace interiore che fa contrasto al disordine e alla licenza di quei costumi pubblici e privati, la virtù dell'indignazione, il disprezzo di ogni viltà e volgarità, la virilità e la fierezza della tempra, l'aspirazione ad un ordine di cose ideale e superiore, il vivere in ispirito e in contemplazione, come staccato dalla terra, il sentimento della giustizia e del dovere, la professione della verità, piaccia o non piaccia, con l'occhio volto a' posteri, e quella fede congiunta con tanto amore, quell'accento di convinzione, quella coscienza che ha il poeta della sua personalità, della sua grandezza e della sua missione, tutto questo appartiene a ciò che di più nobile ed elevato è nella natura umana. Anche quel non so che scabro e rozzo e quasi selvaggio, ch'è nella superficie, rendeva l'immagine di quella eroica e ancor barbara giovinezza del mondo moderno.

Ma l'impressione prodotta dalla *Commedia* rimaneva circoscritta nell'Italia centrale. La scuola del nuovo stile non avea fatto ancora sentire la sua azione nelle rimanenti parti d'Italia, dove la lingua dominante era sempre il latino scolastico ed ecclesiastico. Malgrado l'esempio di Dante, non era ancora stabilito che in rima si potesse scrivere d'altro che di cose d'amore. E in questa sentenza era anche Cino da Pistoia, solo superstite di quella scuola immortale, dalla quale era uscita la *Commedia*. Compariva sulla scena la nuova generazione.

Lo studio de' classici, la scoperta di nuovi capolavori, una mag-

gior pulitezza nella superficie della vita, la fine delle lotte politiche col trionfo de' guelfi, la maggior diffusione della coltura sono i tratti caratteristici di questa nuova situazione. La superficie¹ si fa più levigata, il gusto più corretto, sorge la coscienza puramente letteraria, il culto della forma per sé stessa. Gli scrittori non pensarono più a render le loro idee in quella forma più viva e rapida che si offrisse loro innanzi; ma cercarono la bellezza e l'eleganza della forma. Dimesticatisi con Livio, Cicerone, Virgilio, parve loro barbaro il latino di Dante; ebbero in dispregio quei trattati e quelle storie che erano state l'ammirazione della forte generazione scomparsa, e non poterono tollerare il latino degli scolastici e della Bibbia. Intenti più alla forma che al contenuto, poco loro importava la materia, pur che lo stile ritraesse della classica eleganza. Così sorsero i primi puristi e letterati in Italia, e capi furono Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio.

Nel Petrarca si manifesta energicamente questo carattere della nuova generazione. Fece lunghi e faticosi viaggi per iscoprire le opere di Varrone, le storie di Plinio, la seconda deca di Livio;² trovò le epistole di Cicerone e due sue orazioni. Dobbiamo a' suoi conforti e alla sua liberalità la prima versione di Omero e di parecchi scritti di Platone. Scopritore instancabile di codici, emendava, postillava, copiava: copiò tutto Terenzio. In questa intima familiarità co' più grandi scrittori dell'antichità greco-latina, tutto quel tempo di poi, che fu detto il medio evo, gli apparve una lunga barbarie; di Dante stesso ebbe assai poca stima;³ gli

1. Così nel ms. Nelle edizioni Morano, e nelle successive, per un evidente refuso: «La situazione». 2. *Fece... Livio*: questa e le notizie che seguono sono date dallo stesso Petrarca in *Seniles*, xvi, 1 (l'accenno alle sue letture platoniche è nel *De sui ipsius et multorum ignorantia*); ma con ogni probabilità, più che alla fonte diretta, il *De Sanctis* le attinse dal libro di Alfred Mézières, *Pétrarque, étude d'après de nouveaux documents* (Paris 1867), al quale nel '68 dedicò un lungo articolo apparso nella «Nuova Antologia» e ripubblicato poi come introduzione al *Saggio*, nonché dai saggi petrarcheschi del Foscolo (*Sopra il carattere del Petrarca* e *Sopra la poesia del Petrarca*, in *Opere* cit., x, rispettivamente pp. 85 e 64). Si tenga conto che taluni dati e affermazioni, formulati sulla base dell'antica storiografia erudita, oggi risultano superati. 3. *di Dante... stima*: secondo l'interpretazione tradizionale, fondata sulla celebre lettera del Petrarca al Boccaccio (*Familiars*, xxi, 15), nella quale accanto a parole di disprezzo per quegli esaltatori di Dante «qui omnino quid laudent quid ve improbant ex equo nesciunt, et qua nulla poete presertim gravior iniuria, scripta eius pronuntiando lacerant atque corrumpunt», è in realtà contenuto un chiaro riconoscimento della grandezza di lui: «Facile sibi vulgaris eloquentie palmam dem».

stranieri chiamava barbari; gl'italiani chiamava « latin sangue gentile »;¹ voleva una ristaurazione dell'antichità, e che non fosse ancora fattibile, ne accagiona la corruttela de' costumi. Era Petrarco e si fece chiamare Petrarca; sbattezzò i suoi amici e li chiamò Socrati e Lelii,² ed essi sbattezzarono lui e lo chiamarono Cicerone. Conchiuse la sua vita scrivendo epistole a Cicerone, a Seneca, a Quintiliano, a Tito Livio, ad Orazio, a Virgilio, ad Omero, co' quali viveva in ispirito, e poco innanzi di morire, scrisse una lettera alla posterità, alla quale raccomanda la sua memoria.

Così appariva l'aurora del Rinnovamento. L'Italia volgeva le spalle al medio evo, e dopo tante vicissitudini ritrovava sé stessa e si affermava popolo romano e latino. Questo proclamava Cola da Rienzo dall'alto del Campidoglio. Guelfi e ghibellini divennero nomi vieti; gli scolastici cessero il campo agli eruditi e a' letterati; la teologia fu segregata dagli studii di coltura generale e divenne scienza de' chierici; la filosofia conquistò il primato in tutto lo scibile; le allegorie, le visioni, le estasi, le leggende, i miti, i misteri, separati dal tronco in cui vivevano, divennero forme puramente letterarie e d'imitazione; tutto quel mondo teologico, mistico nel concetto, scolastico e allegorico nelle forme, fu tenuto barbarie da uomini che erano già in grado di gustare Virgilio e Omero.

Questa nuova Italia, che ripiglia le sue tradizioni e si sente romana e latina e si pone nella sua personalità di rincontro agli altri popoli, tutti stranieri e barbari, ispira al giovine Petrarca la sua prima canzone.³ Qui non ci è più il guelfo o il ghibellino, non il romano o il fiorentino: c'è l'Italia che si sente ancora regina delle nazioni; ci è l'italiano che parla con l'orgoglio di una razza superiore, e ricorda Mario come se fosse vivuto l'altro ieri e quella storia fosse la sua storia; ci è la viva impressione di quel mondo classico sul giovine poeta, che ivi trova i suoi antenati e cerca di nuovo quell'Italia potente e gloriosa, l'Italia di Mario. L'orgoglio nazionale e l'odio de' barbari è il motivo della canzone, lo spirito che vi alita per entro. Vi compariscono già tutte le qualità di un grande artista. La chiarezza e lo splendore dello

1. Nella canzone *Italia mia* (*Rime*, CXXVIII, 74). 2. *Socrati e Lelii*: nelle lettere, « Socrate » è Ludovico da Kempen, « Lelio » il romano Lello di Pietro Stefano dei Tosetti. 3. *la sua prima canzone*: allude alla citata canzone *Italia mia*. Accettando, come il Leopardi, un'errata datazione, il De Sanctis riteneva che fosse stata composta fra il 1327 e il 1328, al tempo della calata in Italia di Lodovico il Bavaro.

stile, la fusione delle tinte, l'arte de' chiaroscuri, la perfetta levigatezza e armonia della dizione, la sobrietà nel ragionamento, la misura ne' sentimenti, un dolce calore che penetra dappertutto senza turbare l'equilibrio e la serenità e l'eleganza della forma, fanno di questa canzone uno de' lavori più finiti dell'arte. L'Italia ha avuto il suo poeta; ora ha il suo artista.

In questa risurrezione dell'antica Italia è naturale che la lingua latina fosse stimata non solo lingua de' dotti, ma lingua nazionale, e che la storia di Roma dovesse sembrare agl'italiani la loro propria storia. Da queste opinioni uscì l'*Africa*, che al Petrarca dovè parere la vera *Eneide*, la grande epopea nazionale, rappresentata in quella lotta ultima, nella quale Roma, vincendo Cartagine, si apriva la via alla dominazione universale. Questo poema rispondeva così bene alla coscienza pubblica, che Petrarca fu incoronato principe de' poeti, ed ebbe tal grido e tali onori che nessun uomo ha avuto mai. Nuovo Virgilio, volle emulare anche a Cicerone, accettando volentieri legazioni che gli dessero occasione di recitare pubbliche orazioni. Scrisse egloghe, trattati, dialoghi, epistole, sempre in latino: lavori molto apprezzati da' contemporanei, ma tosto dimenticati, quando cresciuta la coltura e raffinato il gusto, parve il suo latino così barbaro, come barbaro era parso a lui il latino di Dante e de' Mussati, de' Lovati e de' Bonati tenuti a' tempi loro quasi redivivi Orazii e Virgillii.¹

Ma la lingua latina potea così poco rivivere come l'Italia latina. Il latino scolastico avea pure alcuna vita, perché lo scrittore sforzava la lingua e l'ammodernava e ci metteva sé stesso. Ma il latino classico non potea produrre che un puro lavoro d'imitazione. Lo

1. *Scrisse . . . Virgilii*: per la decisa posizione del De Sanctis, tutto rivolto a scoprire la sostanza e nello stesso tempo i limiti della poesia del *Canzoniere*, nei confronti delle rivendicazioni del Petrarca latino che ai suoi tempi cominciavano ad essere avanzate, si veda lo scritto citato sul libro del Mézières (« Togliete il *Canzoniere*, e il Petrarca sarebbe stato un personaggio noto a' dotti e agli eruditi . . . »; *Saggio*, ed. cit., p. 17). Il suo atteggiamento coincideva con quello dell'antipetrarchista Sismondi: « Les écrits latins auxquels Pétrarque avait cru attacher sa renommée, et qui sont douze ou quinze fois plus volumineux que ses écrits italiens, ne sont lus aujourd'hui que par les érudits » (*De la littérature du midi de l'Europe*, Paris 1813, I, p. 421). Il Bonato, ricordato con gli altri umanisti padovani (Albertino Mussato, autore dell'*Ecerinis*, e Lovato de' Lovati, 1241-1309, iniziatore della fioritura umanistica di Padova), è il bergamasco Bonatino, di cui il Tiraboschi (*Storia*, Venezia 1796, V, p. 548), se non il notaio padovano Giambono d'Andrea de' Bovatini, morto esule a Venezia nel 1315.

scrittore pieno di riverenza verso l'alto modello non pensa ad appropriarselo e trasformarlo, ma ad avvicinarvisi possibilmente. Tutta la sua attività è volta alla frase classica, che gli sta innanzi nella sua generalità, spoglia di tutte le idee accessorie che suscitava ne' contemporanei, e dove è il più fino e il più intimo dello stile. Perciò schiva il particolare e il proprio, corre volentieri appresso le perifrasi e le circonlocuzioni, è arido nelle immagini, povero di colori, scarso di movimenti interni, e dice non quanto o come gli sgorga dal di dentro, ma ciò che può rendersi in quella forma e secondo quel modello: difetti visibili nell'*Africa*. Così si formò una coscienza puramente letteraria, lo studio della forma in sé stessa con tutti gli artifici e i lenocinii della retorica: ciò che fu detto eleganza, forma scelta e nobile; maniera di scrivere artificiosa, che pare anche nelle sue canzoni politiche, come quella a Cola di Rienzo, opera più di letterato che di poeta, e perciò pregiata molto, finché in Italia durò questa coscienza artificiale.¹

In verità il Petrarca era tutt'altro che romano o latino, come pur voleva parere: poté latinizzare il suo nome, ma non la sua anima. Lo scrittore latino è tutto al di fuori, ne' fatti e nelle cose, è tutto vita attiva e virile, diresti non abbia il tempo di piegarsi in sé e interrogarsi. Al Petrarca sta male l'abito di Cicerone; anche i contemporanei a sentirlo battevano le mani e ridevano. Non sentivano l'uomo in tutto quel rimbombo ciceroniano. L'uomo c'era, ma più simile all'anacoreta e al santo che a Livio e a Cicerone, più inclinato alle fantasie e alle estasi che all'azione. Natu-

1. *come quella . . . artificiale*: la canzone *Spirto gentil* (*Rime*, LIII); che, ai tempi del De Sanctis, si riteneva ancora indirizzata al tribuno romano. Nel *Saggio*: « Non sarò tenuto troppo severo, se dirò che questa canzone è inferiore all'argomento. Scritta con molta pretesione nella maturità degli anni, ci si vede grand'arte, tropp'arte. C'è un disegno preconcipito, una logica distribuzione delle parti, scelta accurata d'immagini e di frasi, molto artificio di verso, nell'insieme un aspetto di pompa e di maestà. Ma non ci senti per entro il soffio delle passioni: ci ha sforzi di dolore, di collera, d'entusiasmo, sforzi mancati. E ci senti un'immaginazione stracca, che scintilla qua e là, e poi s'abbandona. T'abbatti in certi punti di una grande bellezza, che sono come avanzi mutilati d'una bella statua antica: il resto c'è appiccato col gesso »; ed. cit., p. 158. Il giudizio eccessivamente aspro, in contrasto perfino con quello del Leopardi (cfr. lettera al Giordani del 19 febbraio 1819), rispecchia l'atteggiamento polemico del De Sanctis di fronte al classicismo retorico, che attraverso la lirica civile del Seicento, era giunto al « fare biblico » del Rossetti: atteggiamento che, maturatosi, si andava ormai concretando nell'apertura verso il realismo.

ra contemplativa e solitaria, la vita esterna fu a lui non occupazione, ma diversione; la sua vera vita fu tutta al di dentro di sé: il solitario di Valchiusa fu il poeta di sé stesso. Dante alzò Beatrice nell'universo, del quale si fece la coscienza e la voce; egli calò tutto l'universo in Laura, e fece di lei e di sé il suo mondo. Qui fu la sua vita, e qui fu la sua gloria.

Pare un regresso: pure è un progresso. Questo mondo è più piccolo, è appena un frammento della vasta sintesi dantesca, ma è un frammento divenuto una compiuta e ricca totalità, un mondo pieno, concreto, sviluppato, analizzato, ricerca ne' più intimi recessi. Beatrice sviluppata dal simbolo e dalla scolastica, qui è Laura nella sua chiarezza e personalità di donna; l'amore, sciolto dalle universe cose entro le quali giaceva involupato, qui non è concetto né simbolo, ma sentimento; e l'amante, che occupa sempre la scena, ti dà la storia della sua anima, instancabile esploratore di sé stesso. In questo lavoro analitico-psicologico la realtà pare sull'orizzonte chiara e schietta, sgombra di tutte le nebbie, tra le quali era stata ravvolta. Usciamo infine da' miti, da' simboli, dalle astrattezze teologiche e scolastiche, e siamo in piena luce, nel tempio dell'umana coscienza. Nessuna cosa oramai si pone di mezzo tra l'uomo e noi. La sfinge è scoperta: l'uomo è trovato.

Gli è vero che la teoria rimane la stessa. La donna è scala al Fattore, l'amore è il principio delle universe cose. Ma tutto questo è accessorio, è il convenuto; la sostanza del libro è la vicenda assidua de' fenomeni più delicati del cuore umano. Cresciuto in Avignone fra le tradizioni provenzali e le corti d'amore, quando Francesco da Barberino avea già pubblicato i *Documenti d'amore* e i *Reggimenti delle donne*,¹ raccolta di tutte le leggi e costumanze galanti, egli attinge nello stesso arsenale e spaccia la stessa retorica, allegorie, concetti, sottigliezze, spiritose galanterie. Soprattutto tiene molto a questo, che tutto il mondo sappia non essere, il suo, amore sensuale, ma amicizia spirituale, fonte di virtù. Dante chiama infamia l'accusa di avere espresso il suo amore troppo sensualmente, e a cessare da sé l'infamia trasformò

1. Sul legame di gusto fra la lirica petrarchesca e i due poemetti di Francesco da Barberino, cfr. anche Cantù, *Storia* cit., p. 93. I *Documenti d'amore*, com'è noto, furono scritti in Provenza negli anni 1309-1313 e ivi furono portati a termine, nel 1315, i *Reggimenti e costumi di donna*, iniziati a Firenze diversi anni prima.

Beatrice nella filosofia e scrisse canzoni filosofiche.¹ Ma le continue proteste e dichiarazioni del Petrarca non convincono nessuno; perché è il corpo di Laura, non come la bella faccia della sapienza, ma come corpo, che gli scalda l'immaginazione. Laura è modesta, casta, gentile, ornata di ogni virtù; ma sono qualità astratte, non è qui la sua poesia. Ciò che move l'amante e ispira il poeta, è Laura da' capei biondi, dal collo di latte, dalle guance infocate, da' sereni occhi, dal dolce viso, la quale egli situa e atteggiava in mille maniere e ne cava sempre un nuovo ritratto, che spicca in mezzo ad un bel paesaggio, il verde del campo, la pioggia de' fiori, l'acqua che mormora, fatta la natura eco di Laura.²

Questo sentimento delle belle forme, della bella donna e della bella natura, puro di ogni turbamento, è la musa di Petrarca. Diresti Laura un modello, del quale il pittore sia innamorato, non come uomo, ma come pittore, intento meno a possederlo che a rappresentarlo. E Laura è poco più che un modello, una bella forma serena, posta lì per essere contemplata e dipinta, creatura pittorica, non interamente poetica: non è la tale donna nel tale e tale stato dell'animo, ma è la Donna, non velo o simbolo di qualcos'altro, ma la donna come bella. Non ci è ancora l'individuo: ci è il genere. In quella quietudine dell'aspetto, in quella serenità della forma ci è l'ideale femminile ancora divino, sopra le passioni, fuori degli avvenimenti, non tocco da miseria terrena, che il poeta crederebbe profanare calandolo in terra e facendolo creatura umana. La chiama una dea, ed è una dea; non è ancor donna. Sta ancora sul piedistallo di statua; non è scesa in mezzo agli uomini, non si è umanata. Coloro i quali vogliono leggere

1. Dante . . . filosofiche: cfr. *Convivio*, I, II, 16: «Temo la infamia di tanta passione avere seguita, quanta concepe chi legge le sopra nominate canzoni in me avere segnoreggiata; la quale infamia si cessa, per lo presente di me parlare, interamente, lo quale mostra che non passione ma virtù sia stata la movente cagione». Quanto a Beatrice simbolo della filosofia, si veda p. 61 e relativa nota 1. 2. Nel *Saggio*: «Divina lei, divina la natura. Di rado trovi nel Petrarca quello che dicesi bellezza della natura, quel coglierla nella sua vita propria e immediata. La è bella non per sé, ma come eco di Laura, quasi corde che rendano suono tocche da quelle dita»; ed. cit., p. 89. Il tema è già intuito nelle lezioni giovanili sulla lirica: «Nel Petrarca c'è il contrasto tra l'amore e la virtù, e l'amore si cangia in amore ideale o platonico, una sorta di sofisma col quale egli acqueta la sua coscienza morale, e crede di conciliare l'amore col dovere e con la virtù. Ma nelle liriche del Petrarca non c'è solo quest'astrattezza platonica; c'è Laura; e questo le fa poesia»; *Teoria e storia* cit., I, p. 132.

nell'anima di questo essere muto e senza espansione, e cercarvi il suo segreto, fanno il contrario di quello che volle il poeta, cercano la donna dov'egli vedeva la dea. Certo a' nostri occhi Laura dee parere una forma monotona, e anche talora insipida; ma chi si mette in quei tempi mitici e allegorici, troverà in Laura la creatura più reale che il medio evo poteva produrre.

La vita di Laura diviene umana appunto allora che è morta ed è fatta creatura celeste. Qui l'amore non può aver niente più di sensuale: è l'amore di una morta, viva in cielo, e può liberamente spandersi. Non vedi più i capei d'oro e le rosee dita e il bel piede, dal quale l'erbetta verde e i fiori di color mille desiderano d'esser tocchi.¹ Pure questa Laura non dipinta è più bella, e soprattutto più viva, perché «meno altera», meno dea e più donna, quando apparisce all'amante, e siede sulla sponda del suo letto, e gli asciuga gli occhi con quella mano tanto desiata;² e salendo al cielo fra gli angeli si volge indietro, come aspetti qualcuno; e nella suprema beatitudine desidera il bel corpo e l'amante, ed entra con lui in dolci colloqui. Così il mistero di Laura si scioglie nell'altro mondo, com'è nella *Commedia*: tutte le contraddizioni finiscono. Sciolta dalle condizioni del reale, tolta di mezzo la carne, divenuta creatura libera dell'immaginazione, Laura par fuori con chiarezza, acquista un carattere, dove ci è la santa, e ci è soprattutto la donna. Esseri taciturni e indefiniti, mentre vivono, Beatrice e Laura cominciano a vivere, appunto quando muoiono.³

E il mistero si scioglie anche nel Petrarca. In vita di Laura, sorge l'opposizione tra il senso e la ragione, tra la carne e lo spirito. Questo concetto fondamentale del medio evo, se nel Petrarca è purificato della sua forma simbolica e scolastica, rimane

1. *Non vedi . . . tocchi*: cfr. *Rime*, xc: « Erano i capei d'oro a l'aura sparsi »; CCXLIII, 7-8: « va or contando ove da quel bel piede / segnata è l'erba e da quest'occhi è molle »; e CXCI, 9-11: « L'erbetta verde e i fior di color mille / sparsi sotto quell'elce antiqua e negra / pregan pur che 'l bel pè li prema o tocchi ». 2. *perché . . . desiata*: cfr. *ibid.*, CCCII (« Levommi il mio penser ») e CCCXLII, 9-10 (« Con quella man che tanto desiai / m'asciuga li occhi . . . »). Anche Quinet, op. cit., I, p. 151: « Je crois en sentir une troisième époque dans sa poésie après la mort de Laure, en 1348. L'imagination du poète, qui s'égarait dans le vide de ses pensées subtiles, est soudain ramenée au vrai. Il suit Laure dans le ciel chrétien qu'il avait oublié; il la retrouve non plus impassible comme Béatrix de Dante, mais plus vivante qu'elle n'avait jamais été sur terre ». 3. *Beatrice . . . muoiono*: per l'amore « che si rivela nella morte » cfr. il capitolo terzo, p. 60 e relativa nota 2.

pur sempre il suo «credo» cristiano e filosofico. L'opposizione era sciolta teoricamente con l'amicizia platonica o spirituale, legame d'anime, puro di ogni concupiscenza; dalla quale astrazione non potea uscire che una lirica dottrinale e sbiadita, senza sangue, dove non trovi né l'amante, né l'amata, né l'amore. Vi sono momenti nella vita del Petrarca abbastanza tranquilli e prosaici, perché egli si possa dare a questo spasso. Allora riproduce la scuola de' trovatori con tutt'i suoi difetti, in una forma eletta e vezzosa, che li pallia. E vi trovi il convenzionale, il manierato, le regole e le sottigliezze del codice d'amore, soprattutto il concettoso, dotato com'era di uno spirito acuto. Non coglie sé stesso nel momento dell'impressione; l'impressione è passata, e se la mette dinanzi e la spiega, come critico o filosofo: hai un di là dell'impressione, l'impressione generalizzata e spiegata, come è nella più parte de' suoi sonetti in vita di Laura; antitesi, freddure, sottigliezze, ragionamenti in forma pretensiosa e civettuola. Allora tutto è chiaro; tutto è spiegato con Platone e col codice d'amore; hai il solito contenuto lirico allora in voga sulla donna, sull'amore, pomposamente abbigliato. Trovi un meraviglioso artefice di verso, un ingegno colto, ornato, acuto, elegante: non trovi ancora il poeta e non l'artista. Ma nel momento delle impressioni, tra le sue irrequietezze e agitazioni, circuito di fantasmi, par fuori la sua personalità: trovi il poeta e l'artista. Quello che sente è in opposizione con quello che crede. Crede che la carne è peccato; che il suo amore è spirituale; che Laura gli mostra la via che al ciel conduce;¹ che il corpo è un velo dello spirito. E se in questo «credo» trovasse ogni suo appagamento, avremmo Dante e Beatrice. Ma non vi si appaga: l'educazione classica e l'istinto dell'artista si ribella contro queste astrazioni di uno spiritualismo esagerato; si rivela in lui uno spirito nuovo, il senso del reale e del concreto, così sviluppato ne' pagani. Non vi si appaga l'artista, e non vi si appaga l'uomo; perché si sente inquieto, non ben sicuro di quello che crede e vuol far credere, e sente il morso del senso e tutte le ansietà di un amore di donna. Scoppia fuori la contraddizione, o il mistero. Il suo amore non è così possente che lo metta in istato di ribellione verso le sue credenze, né la sua fede è così possente che uccida la sensualità del suo amore. Nasce un flut-

1. *Laura . . . conduce*: cfr. *Rime*, LXXII, 3: « che mi mostra la via ch'al ciel conduce ».

tuar continuo di riflessioni contraddittorie, un sì ed un no, un voglio e non voglio:

*Io medesimo non so quel che mi voglia.*¹

Nasce il mistero dell'amore, che ti offre le più diverse apparenze, senza che il poeta giunga ad averne chiara coscienza:

*Se amor non è, che dunque è quel che io sento?
Ma s'egli è amor, per Dio che cosa è quale?*

Manca al Petrarca la forza di sciogliersi da questa contraddizione, e più vi si dimena, più vi s'impiglia. Il canzoniere in vita di Laura è la storia della sue contraddizioni. Ora gli pare che contraddizione non ci sia, e unisce in pace provvisoria cielo e terra, ragione e senso, gli occhi che mostrano la via del cielo e gli occhi alfin dolci tremanti,

*ultima speme de' cortesi amanti.*²

Sono i suoi momenti di sanità e di forza, di entusiasmo più artistico che amoroso, dal quale escono le vivaci descrizioni del bel corpo e le tre canzoni sorelle.³ Ora si sente inquieto, e si lascia ir dietro alla corrente delle impressioni e delle immagini, e vede il meglio e al peggior s'appiglia, come conchiude nella canzone

*I' vo pensando e nel pensier m'assale,*⁴

dove è rappresentata la lotta interna tra la ragione e il senso, la ragione che parla e il senso che morde. E ci sono pure momenti che la ragione piglia il di sopra, e si volge a Dio, e si confessa, e fa proposito di svellere dal suo cuore il « falso dolce fuggitivo »,

*che il mondo traditor può dare altrui.*⁵

Non c'è dunque nel *Canzoniere* una storia, un andar graduato da un punto all'altro; ma è un vagar continuo tra le più contrarie

1. *Rime*, CXXXII, 13. Il verso propriamente suona: « ch'ì' medesimo non so quel ch'io mi voglio ». Dello stesso sonetto sono riportati, subito dopo, i versi 1-2. Per le rime petrarchesche il De Sanctis ebbe certamente a mano l'edizione a cura del Leopardi, pubblicata dallo Stella di Milano, nel 1826, e ristampata dal Lemonnier, Firenze 1845 sgg. 2. *Ibid.*, LXXII, 75. 3. *le tre canzoni sorelle*: le canzoni sugli occhi, già ricordate a p. 48, *Perché la vita è breve*, *Gentil mia donna* e *Poi che per mio destino* (LXXI-LXXIII). 4. *Ibid.*, CCLXIV, 136: « e veggio 'l meglio et al peggior m'appiglio ». 5. *Ibid.*, 28-9.

impressioni, secondo le occasioni e lo stato dell'animo in questo o quel momento della vita. Non ci è storia, perché nell'anima non ci è una forte volontà, né uno scopo ben chiaro; perciò è tutta in balia d'impressioni momentanee, tirata in opposte direzioni. Di che nasce un difetto d'equilibrio, la discordia o la scissura interiore. Il reale comparisce la prima volta nell'arte, condannato, maledetto, chiamato il « falso dolce fuggitivo »: pur desiderato, di un desiderio vago che si appaga solo in immaginazione, debolmente contraddetto e debolmente secondato. Minore è la speranza, più vivo è il desiderio, il quale, mancategli la realtà, si appaga in immaginazione. Nasce una vita di sogni, di estasi, di fantasie, di quello che l'animo desidera, non con la speranza di conseguirlo, anzi con la coscienza di non conseguirlo mai. Il poeta sogna, e sa che sogna, e gli piace sognare,

e più certezza averne fòra il peggio.¹

Perché se per averne più certezza, rompe il corso dell'immaginazione, sopraggiunge il disinganno. Così vive in fantasia, fabbricandosi godimenti interrotti spesso dalla riflessione con un «ahi lasso!», in un flutto perenne d'illusioni e disillusioni. Il disaccordo interno è appunto in questo, nella immaginazione che costruisce e nella riflessione che distrugge: malattia dello spirito, nata appunto dall'esagerazione dello spiritualismo. Lo spirito non è sano, perché a forza di segregarsi dalla natura e dal senso si trova al fine di rincontro e ribelle l'immaginazione, e l'immaginazione non è sana, perché ha di rincontro a sé e ribelle la riflessione, che in un attimo le dissipa i suoi castelli incantati. Lo spirito rimane pura riflessione o ragione astratta, e non ha forza di sottoporsi la volontà, per il contrasto che trova nell'immaginazione. L'immaginazione rimane pura immaginazione, e non ha forza sulla volontà, non lavora a realizzare i suoi dolci fantasmi per il contrasto che trova nella riflessione. Se una delle due forze potesse soggiogar l'altra, nascerebbe l'equilibrio e la salute; ma le due forze lottano senza alcun risultato, non si giunge mai a un virile «io voglio», ci è al di dentro il sì e il no in eterna tenzone: perciò la vita non esce mai al di fuori in un risultato, in un'azione, rimane pregna di pensieri e immaginazioni tutta al di dentro:

1. *Ibid.*, cxxv, 76.

*In questi pensier, lasso,
tienmi dì e notte il Signor nostro, Amore.*¹

Lo spirito consuma sé stesso in un fantasticare inutile e in una inutile riflessione. È punito là dove ha peccato. Ha voluto assorbir tutto in sé, e ora si trova solo, e si ciba di sé stesso ed è egli medesimo il suo avvoltoio. Stanco, svogliato, disgustato di una realtà a cui si sente estraneo, il poeta, come un romito, volge le spalle al mondo e si riduce nella solitudine di Valchiusa, e ne fa il suo eremo, e rimane solo con sé stesso a fantasticare, «solo e pensoso», incalzato dal suo interno avvoltoio:

*Solo e pensoso i più deserti campi
vo misurando a passi tardi e lenti.*²

Da questa situazione sono uscite le due più profonde canzoni del medio evo, l'una poco nota, l'altra assai popolare, amendue poco studiate, l'una che incomincia:

Di pensiero in pensier, di monte in monte;

l'altra che incomincia:

*Chiare, fresche e dolci acque.*³

Se il Petrarca avesse avuto piena e chiara coscienza della sua malattia, di questa attività interna inutile e oziosa, una specie di lenta consunzione dello spirito, impotente ad uscir da sé e attingere il reale, avremmo la tragedia dell'anima, come Dante ne concepì la commedia, una tragedia, nella quale il medio evo avrebbe riconosciuto la sua impotenza e la sua condanna; tra' dolori della contraddizione vedremmo il misticismo morire, spuntare l'alba della realtà, il senso o il corpo, proscritto e dichiarato il peccato, ripigliare la parte che gli tocca nella vita. Ma nel Petrarca la lotta è senza virilità. Gli manca la forza che abbondò a Dante d'idealizzarsi nell'universo; e rimanendo chiuso nella sua individualità, gli manca pure ogni forza di resistenza: sì che la tragedia si risolve in una flebile elegia. Il poeta si abbandona facilmente, e prorompe in lacrime e in lamenti. Acuto più che profondo, non

1. *Ibid.*, CXII, 13-4. L'ultimo verso propriamente suona: «notte e di tienmi il Signor nostro, Amore». 2. *Ibid.*, XXXV, 1-2. 3. *Ibid.*, rispettivamente CXXIX e CXXVI.

guarda negli abissi del suo male e si contenta descriverne i fenomeni condensati in immagini e in sentenze rimaste proverbiali. Tenero e impressionabile, capace più di emozioni che di passioni, non dimora lungamente nel suo dolore, ch  vien presto l'alleviamento, lo scoppio delle lagrime e de' lamenti. Artista pi  che poeta,   disposto a consolarsi facilmente, quando l'immaginazione abbia virt  di offrirgli un simulacro di quella realt  di cui sente la privazione:

*in tante parti e s  bella la veggio,
che se l'error durasse, altro non chieggio.*¹

La famiglia, la patria, la natura, l'amore sono per il poeta, com'era Dante, cose reali, che riempiono la vita e le danno uno scopo. Per il Petrarca sono principalmente materia di rappresentazione: l'immagine per lui vale la cosa. Ma come ci   insieme in lui la coscienza che   l'immagine e non la cosa, la sua soddisfazione non   intera, ci   in fondo un sentimento della propria impotenza, ci   questo: — Non potendo avere la realt , mi appago del suo simulacro. — Onde nasce un sentimento elegiaco «dolce-amaro», la malinconia, sentimento di tutte le anime tenere, che non reggono lungamente allo strazio e non osano guardare in viso il loro male, e si creano amabili fantasmi e dolci illusioni. Manca al suo strazio l'elevata coscienza della sua natura e la profondit  del sentimento. Ci   anzi in lui la tendenza a dissimularselo, cercando scampo nella benefica immaginazione. La fisionomia di questo stato del suo spirito   scolpita nella canzone

Chiare, fresche e dolci acque,

cielo fosco e funebre che a poco a poco si rasserenava ne' pi  cari dilette dell'immaginazione, insino a che da ultimo divien luce di paradiso:

*Costei per fermo nacque in paradiso.*²

Il poeta   cos  attirato in questo mondo fabbricatogli dall'immaginazione, che quando si riscuote, domanda:

*Qui come venn'io, o quando?*³

Il suo obbligo, il suo sogno era stato cos  tenace, cos  simile alla realt , che gli pareva essere in cielo, non l  dov'era. Questa dolce

1. *Ibid.*, CXXIX, 38-9. 2. *Ibid.*, CXXVI, 55. 3. *Ibid.*, 62.

malinconia è la verità della sua ispirazione, è il suo genio. Quando si sforza di uscirne, spunta spesso il retore: le sue collere, le sue ammirazioni non sono senza una esagerazione e ricercatezza, che rivelano lo sforzo. Ma quando vi s'immerge e vi si annega, la sua forma acquista il carattere della verità congiunta con la grandezza, è un modello di semplicità e naturalezza.

Gli è che natura, negandogli le grandi convinzioni e le grandi passioni e lo sguardo profondo di Dante, ne aveva fatto un artista finito. L'immagine appaga in lui non solo l'artista, ma tutto l'uomo. Senza patria, senza famiglia, senza un centro sociale in mezzo a cui viva altro che letterario, ritirato nella solitudine dello studio e nell'intimo commercio degli antichi, la verità e la serietà della sua vita è tutta in queste espansioni estetiche, come la vita del santo è nelle sue estasi e contemplazioni. Dante è sbandito da Firenze, ma la sua anima è sempre colà. Il Petrarca è costretto a dimostrare la sua italianità:

*Non è questo il terren ch'io toccai pria?*¹

A Dante non fa bisogno di retorica. Si sente italiano e ne ha tutte le passioni, e ne senti il fremito e il tumulto nella sua poesia. Ciò che al contrario ti colpisce nel mondo personale e solitario del Petrarca è la privazione della realtà, e un desiderio di essa scemo di forza, che si appaga ne' docili sogni dell'immaginazione. Tutto converge nell'immaginazione; tutto gli si offre come un sensibile: il pensiero e il sentimento sono in lui contemplazione estetica, bella forma.² Ciò che l'interessa non è entusiasmo intel-

1. *Ibid.*, CXXVIII, 81. 2. Il rapporto Dante-Petrarca è già lucidamente fissato nelle lezioni giovanili: «La differenza del Petrarca rispetto a Dante è stata dal Foscolo attribuita alla diversità dei tempi, ai cinquant'anni che separano l'uno dall'altro, e che dovevano produrre la poesia robusta ed energica di Dante e, in contrasto, quella gentile e adorna del Petrarca. Ma, in verità, né i cangiamenti di qualche re o di qualche papa bastano a indurre un cangiamento generale nei tempi, né la differenza del Petrarca rispetto a Dante è nel tempo diverso, sibbene nella diversa situazione in cui egli si colloca. Anzi, la concezione dell'amore è comune ai due poeti, il che mostra che i tempi loro non dovevano essere tanto diversi: entrambi sono lontani così dall'astrattezza come dall'amore sensuale; per entrambi la donna è via alla virtù e a Dio. Ma in Dante c'è maggiore spontaneità, nel Petrarca maggiore riflessione; il primo è più poeta, il secondo migliore artista; nel primo è forza, affetto e talora scorrettezza e ruvidezza di lingua; nel secondo spirito, eguaglianza, correzione; nel primo armonia, nel secondo melodia»; *Teoria e storia* cit., I, pp. 138-9.

lettuale, né sentimento morale o patriottico, ma la contemplazione per sé stessa, in quanto è bella, un sentimento puramente estetico. Laura piange; egli dice: — Quanto son belle quelle lacrime! — Laura muore; egli dice:

*Morte bella pareo nel suo bel viso.*¹

Fantastica sulla sua morte. Ed ecco Laura che prega sulla sua fossa,

*asciugandosi gli occhi col bel velo.*²

La bellezza per Dante è apparenza simbolica, la bella faccia della sapienza: dietro a quella ci sta la vita nella sua serietà, vita intellettuale e morale. Qui la bellezza, emancipata dal simbolo si pone per sé stessa, sostanziale, libera, indipendente, quale si sia il suo contenuto, sia pure indifferente, o frivolo o repugnante. Il contenuto, già così astratto e scientifico, anzi scolastico, qui pare per la prima volta essenzialmente come bellezza schietta, realtà artistica. Al Petrarca non basta che l'immagine sia viva, come bastava a Dante; vuole che sia bella. Ciò che move il suo cervello a sviluppare e formare l'immagine, non è l'idea, come storia o filosofia o etica, ma è il piacere estetico, che in lui s'ingenera della sua contemplazione.

Questo sentimento della bella forma è così in lui connaturato, che penetra ne' minimi particolari dell'elocuzione, della lingua e del verso. Dante anche nei più minuti particolari di esecuzione guarda il di dentro, e non lo perde mai di vista, perché è il di dentro che l'appassiona; il Petrarca rimane volentieri al di fuori, e non resta che non l'abbia condotto all'ultima perfezion tecnica. Nelle immagini, ne' paragoni, nelle idee non cerca novità e originalità, anzi attinge volentieri ne' classici e ne' trovatori, intento non a cercare o trovare, ma a dir meglio ciò che è stato detto da altri. L'obbiettivo della sua poesia non è la cosa, ma l'immagine, il modo di rappresentarla. E reca a tanta finezza l'espressione che la lingua, l'elocuzione, il verso finora in uno stato di continua e progressiva formazione, acquistano una forma fissa e definitiva, divenuta il modello de' secoli posteriori. La lingua poetica è anche oggi quale il Petrarca ce la lasciò, né alcuno gli è entrato innanzi

1. *Trionfo della morte*, I, 172. 2. *Rime*, CXXVI, 39.

negli artifici del verso e dell'elocuzione. Quel tipo di una lingua illustre che Dante vagheggiava nella prosa, il Petrarca lo ha realizzato nella poesia, dalla quale è sbandito il rozzo, il disarmonico, il volgare, il grottesco e il gotico, elementi che pur compariscono nella *Commedia*. È una forma bella non solo per rispetto all'idea, ma per sé stessa, aulica, aristocratica, elegante, melodiosa. La parola vale non solo come segno, ma come parola. Il verso non è solo armonia, o rispondenza con quel di dentro, ma melodia, elemento musicale in sé stesso.

Ma questa bella forma non è un puro artificio tecnico o meccanico, una vuota sonorità, anzi vien fuori da una immaginazione appassionata e innamorata, che ha il suo riposo, il suo ultimo fine in sé stessa. È una immaginazione chiusa in sé, non trascendente, che di rado si alza a fantasia o a sentimento, anzi rifugge dal fantasma, e tende spesso a produrre immagini finite, ben contornate, chiare e fisse. E se vi si appagasse, sarebbe poesia assolutamente pagana e plastica. Ma il grande artista ne' momenti anche più geniali della produzione sente come un vuoto, qualche cosa che gli manchi, e non è soddisfatto, ed è malinconico. Che gli manca?

Gli manca, com'è detto, il possesso e il godimento e la serietà e la forza della vita reale. Come artista si sente incompiuto; come immaginazione si sente isolato; vivere in immaginazione gli piace; pur sente che là non è la vita, e vi trova sollievo, non appagamento. Questo sentimento del vuoto che penetra ne' più cari diletti dell'immaginazione, e li tronca bruscamente, questa immaginazione che, appunto perché si sente immaginazione e non realtà, produce le sue creature con la lacrima del desiderio negli occhi, questo desiderio inestinguibile che pullula dal seno stesso dell'arte e la chiarisce ombra e simulacro, e non cosa viva, sono il fondo originale e moderno della poesia petrarchesca. L'immagine nasce trista, perché nasce con la coscienza di essere immagine e non cosa, e lo strazio di questa coscienza è raddolcito, perché, non ci essendo la cosa, ci è l'immagine, e così bella, così attraente. Situazione piena di misteri, di contraddizioni e di chiaroscuri, che genera quel non so che «dolce amaro», detto malinconia, un sentirsi consumare e struggere dolcemente:

*che dolcemente mi consuma e strugge.*¹

La malinconia è la musa cristiana, è il male di Dante e de' più eletti spiriti di quel tempo. Ma la malinconia del Petrarca e della nuova generazione che gli stava attorno è già di un'altra natura e accenna a tempi nuovi.

La malinconia di Dante ha radice nello spirito stesso del medio evo, che poneva il fine della vita in un di là della vita, nella congiunzione dell'umano e del divino, che è la base della *Divina Commedia*. Le anime del purgatorio sono malinconiche, perché sospirano appresso ad un bene, di cui hanno innanzi la sola immagine nelle pitture, ne' simboli, nelle visioni estatiche. Quei godimenti dell'immaginativa aguzzano più il desiderio. Non basta loro l'immagine: vogliono la realtà; e questo volere, raddolcito alla presenza del simulacro, genera la loro malinconia. Sono prive del paradiso, ma lo veggono in immaginazione, e sperano di salirvi quando che sia: perciò sono contente nel fuoco.¹ La condizione delle anime purganti è molto simile a quella degli uomini nella vita terrena: è lo stesso tarlo che li rode. La vita corporale è un velo, un simulacro di quel di là che la fede e la scienza offriva chiarissimo all'intelletto e all'immaginazione; perciò la vita corporale era in sé stessa il peccato o la carne, l'inferno, il vasello o la prigionia, dove l'anima vive malinconica: il giorno della morte è per l'anima il giorno della vita e della libertà. Non che profundarsi nel reale, e cercare di assimilarcelo, l'anima tende a separarsene, e vivere in ispirito o in immaginazione, fabbricandosi un simulacro di quel di là a cui spera di giungere: indi la tendenza all'ascetismo, alla solitudine, all'estasi e al misticismo. Questa era la malinconia di Caterina, quando dicea: — Muoio e non posso morire.²

La stessa tendenza e la stessa malinconia è nel Petrarca. Anch'egli cerca fabbricarsi ombre e simulacri di Laura, anch'egli cerca l'oblio e il riposo ne' sogni dell'immaginazione. Quando la santa e il poeta s'incontrarono in Avignone, dovettero sentirsi sotto un aspetto parenti di spirito. Il poeta aveva la stessa inclinazione alla solitudine, alla contemplazione, al raccoglimento, all'estasi, alla malinconia. E se guardiamo all'apparenza, c'era in tutti e due le stesse credenze e le stesse aspirazioni. Quel « muoio e non posso morire » corrisponde bene a questo grido del poeta:

1. e sperano . . . fuoco: cfr. *Inf.*, I, 118-20. 2. Cfr. il capitolo sesto, le pagine dedicate alle lettere di Caterina: in particolare, p. 114.

*aparsi la prigione ov'io son chiuso,
e che 'l cammino a tal vista mi serra.*¹

Ma qui fiutate la rettorica, e là avete l'espressione nuda ed energica di un sentimento che investe tutta l'anima e consuma la santa a trentatré anni. Questa concentrazione ed unità delle forze intorno ad un punto solo, in che è la serietà della vita, mancò al Petrarca. Il suo mondo è pur quello di Caterina e di Dante, mondato della sua scorza scolastica e simbolica, ridotto in forma più chiara e artistica, ma pur quello. Se non che questo mondo mistico non lo possiede tutto, e sovrano e indiscusso nella mente non tira a sé tutte le forze della vita. È in lui visibile una dispersione e distrazione di forze, come di uomo tirato in qua e in là da contrarie correnti, che vorrebbe pigliar la sua via e non se ne sente la forza, e vaga in balia dei flutti scontento e riluttante. La bella unità di Dante, che vedeva la vita nell'armonia dell'intelletto e dell'atto mediante l'amore, è rotta. Qui ci è scompiglio interiore, ribellione, contraddizione:

*e veggio il meglio ed al peggior m'appiglio.*²

La malinconia di Caterina è l'impazienza del morire, di unirsi con Cristo; la malinconia di Dante è la dissonanza fra il mondo divino e la selva oscura, la vita terrena, malinconia piena di forza e di speranza, che si scioglie nell'azione. La malinconia del Petrarca è la coscienza della sua interna dissonanza e della sua impotenza a conciliarla, malinconia insanabile, perché il male non è nell'intelletto, è nella volontà non certo ribelle, ma debole e contraddittoria. Per palliare la dissonanza, esce in mezzo la sofistica e la rettorica, con le più smaglianti frasi, con le più sottili distinzioni: intervalli di tregua, che fanno risorgere più acuta la coscienza del male. Gli è che il medio evo è già nel suo petto in fermentazione, penetrato di altri elementi, senza che egli abbia una distinta coscienza di questo nuovo stato: accanto al cristiano ascetico ci è l'erudito, il letterato, l'artista, il pagano, l'uomo di mondo con tutti gl'istinti e le tendenze naturali, che vogliono farsi valere. Si forma in lui un essere contraddittorio, come ne' tempi di transizione, che non è ancora l'uomo nuovo, e non è più l'uomo antico.

1. *Rime*, LXXII, 20-1. Il secondo verso propriamente suona: «e che 'l cammino a tal vita mi serra». 2. *Ibid.*, CCLXIV, 136 cit.

La malinconia del Petrarca non è dunque più la malinconia del medio evo, di un mondo formato e trascendente, che rende quaggiù malinconico lo spirito per il suo legame a quel corpo, ma è la malinconia di un mondo nuovo che, oscuro ancora alla coscienza, si sviluppa in seno al medio evo e ci sta a disagio, e tende a sprigionarsene, e non ne ha la forza per la resistenza che trova nell'intelletto. L'intelletto appartiene al medio evo, alle cui dottrine ha tolta la ruvida scorza, non la sostanza. Quel mondo nuovo, plastico, pagano, reazione della natura contro il misticismo, è ancora così debole, così poco lineato, che l'intelletto può condannarlo e maledirlo, o assimilarlo con una sofistica apparenza di conciliazione, e se cacciato dalla vita reale riappare nell'immaginazione, può penetrare anche colà e dirgli: — Tu non sei che un fantasma.¹

Se in vita di Laura questo sentimento nuovo che sorge, più vicino all'uomo e alla natura, è dissimulato co' più ingegnosi sofismi, quasi peccato che si cerchi di palliare, dopo la morte di Laura purificato e trasformato si manifesta con più energia. Beatrice morta diviene per Dante la scienza, la voce di quel mondo di là, ov'era lo scopo della vita. La storia di Beatrice è sviluppo di idee e di dottrine nella lirica e nella *Commedia*. Il suo riso è luce intellettuale, raggio dell'intelletto. La storia di Laura è profondamente umana e reale, eco de' più delicati sentimenti, delle più tenere emozioni, delle più vivaci impressioni che colpiscono l'uomo in terra.

La poesia in vita di Laura è dominata dall'intelletto, da una riflessione sofistica e rettorica, che altera la purità de' sentimenti, e sottilizza le immagini, e raffredda le impressioni, e con vani sforzi di conciliazione mette più in vista quel sì e quel no che batteglavano nella debole volontà del poeta. In morte di Laura ogni battaglia cessa, e non ci è più vestigio di sofismi e di rettorica, perché la conciliazione cercata finora così ingegnosamente e non conseguita è già avvenuta per la natura delle cose. Laura morta diviene libera creatura dell'immaginazione, non più persona autonoma e resistente, ma docile fantasma. Il poeta ne fa la sua creatura, può

1. *che l'intelletto . . . fantasma*: nel ms.: « che l'intelletto può condannarlo e maledirlo, o assimilarlo con una sofistica apparenza di conciliazione, pur senza riuscire a vincerlo del tutto, perché cacciato dalla vita reale, riappare nell'immaginazione, fantasma malinconico, perché roso dalla coscienza di non essere altro che fantasma ».

darle affetti e pensieri, quali gli piaccia: può piangerla, vederla, parlare seco, vivere seco in ispirito. La situazione è semplice e umana. È la donna amata, sparita dalla terra, che ti apparisce in sogno e ti asciuga gli occhi e ti prende per mano e ti parla: consolazioni malinconiche, interrotte da una lacrima, quando ti svegli. Dante si asciuga presto la lacrima, e si gitta fra le onde agitate dell'esistenza, e si rifà un ideale e lo chiama Beatrice. A lui manca il tempo di piangere, perché tiene nel suo petto due secoli, ed ha la forza di comprenderli e realizzarli. Il Petrarca giunge qui, che è già stanco e disgustato dell'esistenza, vi giunge con l'anima di solitario e di romito, e non ha altra forza che di piangere:

*Ed io son un di quei che il pianger giova.*¹

Piange la fine delle illusioni, il vacuo dell'esistenza, il perire di tutte le cose:

*Veramente siam noi polvere ed ombra.*²

Così, dopo vane speranze e vani timori,³ quest'anima tenera e impressionabile rinunzia alla lotta, e si abbandona, e si separa da un mondo, dove invano erasi sforzata di penetrare, e si ritira nella solitudine della sua immaginazione con Laura, chiamando partecipi de' suoi lamenti l'usignolo, e il vago augelletto, e la valle e il bosco e l'aura e l'onda.⁴ La scissura interna dà luogo ad una calma elegiaca; il cuore stanco si riconcilia con l'intelletto. Il passato, cagione di gioie e di affanni, gli pare un sogno; la vita gli pare insipida; vivere è un breve sonno; morire è svegliarsi tra gli spiriti eletti; quando gli occhi si chiudono, allora si aprono nell'eterno lume;⁵ il mondo cristiano, non contraddetto mai dal suo intelletto, ora penetra nel suo cuore, gli appare come un mondo nuovo, che dipinge con accenti di meraviglia:

*Come va il mondo! or mi diletta e piace
quel che più mi dispiacque; or veggio e sento*

1. *Rime*, xxxvii, 69. 2. *Ibid.*, ccxciv, 12. 3. *vane . . . timori*: riecheggia il sesto verso del sonetto *Voi ch'ascoltate* (*ibid.*, 1): « fra le vane speranze e 'l van dolore », anche nel *Saggio*, ed. cit., p. 95, citato impropriamente: « tra le vane speranze e 'l van timore ». 4. *chiamando . . . l'onda*: cfr. *Rime*, rispettivamente cccxi *Quel rosignuol che sì soave piagne*; cccliii *Vago augelletto che cantando vai* e cccliii *Amor che meco al buon tempo ti stava*. 5. *quando . . . lume*: cfr. *ibid.*, cclxxix, 13-4: « . . . e nell'eterno lume / quando mostrai di chiuder, gli occhi apersi ». Così nell'edizione leopardiana delle *Rime*. L'emistichio oggi si legge: « e nell'interno lume ».

*che per aver salute ebbi tormento
e breve guerra per eterna pace.¹*

Ecco in che modo rappresenta questo nuovo stato nel suo inno alla Vergine:

*Da poi ch'io nacqui in su la riva d'Arno,
cercando or questa, ora quell'altra parte,
non è stata mia vita altro che affanno.
Mortal bellezza, atti e parole m'hanno
tutta ingombrata l'anima.
Vergine sacra ed alma,
non tardar: ch'io son forse all'ultimo anno.
I dì miei più correnti che saetta
fra miserie e peccati
sonsene andati; e sol Morte ne aspetta.²*

Quest'uomo, che gitta sul passato lo sguardo del disinganno, che chiama la sua vita miseria e peccato, che vede gli anni fuggiti con tanta rapidità senza alcun frutto, ben si promette di fare un altro canzoniere alla Vergine, ma è troppo tardi. — Omai son stanco! — grida. E se ne' *Trionfi* cerca ingrandire il suo orizzonte e uscire da sé e contemplare l'umanità, ciò che ne' suoi versi ha ancora qualche interesse è il suo passato, che i vecchi hanno il privilegio di evocare, rifarne qualche frammento; è soprattutto il sogno di Laura, tanto imitato da poi.³

Chi legge il *Canzoniere*, non può non ricevere questa impressione, di un mondo astratto, rettorico, sofistico, quale fu foggato da' trovatori, dove appariscono sentimenti più umani e reali e forme più chiare e rilevate, o se vogliamo guardare più alto, di un mondo mistico-scolastico, oltreumano, ammesso ancora dall'intelletto, ma repulso dal cuore e condannato dall'immaginazione. Se guardiamo alla forma, quel mondo ha perduto il suo aspetto simbolico-dottrinale, che lo teneva al di là della vita e dell'arte, e si è umanizzato, è divenuto immagine e sentimento; il tempio gotico si è trasformato in un bel tempietto greco, nobilmente decorato, elegante, con luce uguale, con perfetta simetria, ispirato da Venere, dea della bellezza e della grazia. Il grottesco, il gotico, gli angoli, le punte, le ombre, l'indefinito, il dissonante, il prolisso, il

1. *Ibid.*, CCXC, 1-4. 2. *Ibid.*, CCCLXVI, 82-91. 3. *il sogno . . . poi*: cfr. *Trionfo della morte*, II. Le imitazioni più note, ricordate altre volte dal De Sanctis, sono il sogno di Goffredo (*Ger. lib.*, XIV, 1-19), il carne *In morte di Carlo Imbonati* del Manzoni e *Il Sogno* di Giacomo Leopardi. Sui *Trionfi* in generale, cfr. *Saggio*, ed. cit., p. 237.

superfluo, il volgare, il difforme, tutto è cacciato via da questo tempio dell'armonia, meraviglia d'arte, che chiude un secolo e ne annunzia un altro. L'artista gode; l'uomo è scontento. Perché sotto a questa bella forma così levigata e pulita vive un povero core d'uomo, nutrito di desiderii e d'immagini, a cui lo tira la natura, da cui lo allontana la ragione, senza la forza di uscire dalla contraddizione e senza la ferma volontà di realizzarle. L'uomo è minore dell'artista. L'artista non posa, che non abbia data l'ultima finitezza al suo idolo; l'uomo non osa di guardarsi, e abbozza i moti del proprio cuore, e salta nelle più opposte direzioni, quasi tema di fermarsi troppo, di esser costretto a volere e a risolversi. Perciò quella bella superficie riman fredda; non ha al di sotto profondità di esplorazione, o energia di volontà e di convinzione. La situazione poteva esser tragica, rimane elegiaca; poesia di un'anima debole e tenera, che si effonde malinconicamente in dolci lamenti, assai contenta, quando possa vivere in immaginazione e fantasticare: l'uomo svanisce nell'artista. Gli è che a quest'uomo mancava quella fede seria e profonda nel proprio mondo, che fece di Caterina una santa e di Dante un poeta. Quel mondo giace nel suo cervello già decomposto e in fermentazione, mescolato con altre divinità. Ciò che di più serio si move nel suo spirito è il sentimento dell'arte congiunto con l'amore dell'antichità e dell'erudizione. È in abbozzo l'immagine anticipata de' secoli seguenti, di cui fu l'idolo. L'arte si afferma come arte e prende possesso della vita.

Così il medio evo, quando appena cominciava a svilupparsi negli altri popoli, presso di noi per una precoce cultura si dissolveva prima che avesse potuto esplicarsi in tutti gli aspetti dell'arte e produrre la forma drammatica. Dante, che dovea essere il principio di tutta una letteratura, ne fu la fine. Quel mondo così perfetto al di fuori è al di dentro scisso e fiacco: è contemplazione d'artista, non più fede e sentimento. Questa dissonanza tra una forma così finita e armonica e un contenuto così debole e contraddittorio ha la sua espressione ne' sentimenti che prevalgono a' tempi di transizione, la malinconia, la tenerezza, la delicatezza, il molle e voluttuoso fantasticare. E l'illustre malato, abbandonato a' flutti di questo doppio mondo, di un mondo che se ne va e di un mondo che se ne viene, e che con tanta dolcezza e grazia rappresenta una contraddizione a scioglier la quale gli manca la coscienza e la forza, è Francesco Petrarca.

IX

IL «DECAMERONE»

Se ora apri il *Decamerone*, letta appena la prima novella, gli è come un cascar dalle nuvole e un domandarti col Petrarca: «Qui come venn'io o quando?».¹ Non è una evoluzione, ma è una catastrofe, o una rivoluzione, che da un dì all'altro ti presenta il mondo mutato. Qui trovi il medio evo non solo negato, ma canzonato.

Ser Ciapperello² è un Tartufo anticipato di parecchi secoli, con questa differenza, che il Molière te ne fa venire disgusto e ribrezzo, con l'intenzione di concitare gli uditori contro la sua ipocrisia, dove il Boccaccio ci si spassa con l'intenzione meno d'irritarti contro l'ipocrita che di farti ridere a spese del suo buon confessore e de' creduli frati e della credula plebe. Perciò l'arma del Molière è l'ironia sarcastica; l'arma del Boccaccio è l'allegria caricatura.³ Per giungere a queste forme e a queste intenzioni biso-

Il capitolo fu scritto durante la primavera del 1870 (in data 16 aprile il De Sanctis ne informava l'editore Antonio Morano: «Talora, per scrivere un periodo, ho bisogno di due giorni; ora sto scrivendo del Boccaccio, e ho dovuto spendere una decina di giorni a consultar libri e a rileggere le sue opere, più di diciotto volumi») e pubblicato integralmente in due puntate: *Le opere minori* e *Il Decamerone*, nella «Nuova Antologia» del giugno e dell'agosto dello stesso anno. Al *Decameron* il De Sanctis aveva dedicato alcune lezioni giovanili, a conclusione del corso sullo svolgimento del romanzo (*Teoria e storia* cit., I, pp. 267-9). Riprendendo, dopo tanti anni, il grande tema, fece della propria interpretazione dell'arte del Boccaccio, sullo sfondo della nuova società colta del Trecento, una delle chiavi di volta della *Storia*. Il testo di cui si valse (e ne è fatto cenno nella citata lettera al Morano) è l'edizione delle *Opere volgari*, a cura del Moutier, 21 volumi, Firenze 1827 sgg., sulla quale si sono operati i riscontri delle citazioni. Per la posizione del De Sanctis nella storia della critica boccaccesca, cfr. Giuseppe Petronio, in *Classici italiani* cit., I, pp. 167-228.

1. *Rime*, cxxvi, 62. 2. Così nel ms., nella «Nuova Antologia» e nelle edizioni Morano. Croce: «Cepperello»; Cortese: «Ciappelletto». La forma usata dal De Sanctis è, come le altre due, nel testo boccaccesco, *Decameron*, I, 1. 3. L'accostamento è già in Quinet, op. cit., I, p. 159: «Comme Pétrarque ouvre le chemin aux rêveurs solitaires depuis Camoëns jusqu'à Rousseau, Boccace ouvre la voie au monde des railleurs, depuis Rabelais jusqu'à Molière». *Ibid.*, p. 165, il richiamo al *Tartuffe* di Molière a proposito di ser Ciappelletto e di frate Cipolla: «Boccace ne se réjette sur la société laïque qu'après avoir épuisé l'ironie sur l'Église, les faux saints, les fausses reliques, les tartufes du XIV siècle qui vont colportant la plume de l'ange Gabriel».

gna andare fino al Voltaire. Giovanni Boccaccio sotto un certo aspetto fu il Voltaire del secolo decimoquarto.

Molti se la pigliano col Boccaccio e dicono ch'egli guastò e corruppe lo spirito italiano. Egli medesimo in vecchiezza fu preso dal rimorso e finì chierico, condannando il suo libro. Ma quel libro non era possibile, se nello spirito italiano non fosse già entrato il guasto, se guasto s'ha a dire. Ove le cose, di cui ride il Boccaccio, fossero state venerabili, poniamo pure ch'egli avesse potuto riderne, i contemporanei ne avrebbero sentita indignazione. Ma fu il contrario. Il libro parve rispondere a qualche cosa che volea da lungo tempo uscir fuori dalle anime, parve dire a voce alta ciò che tutti dicevano nel loro segreto, e fu applauditissimo, con tanto successo che il buon Passavanti se ne spaventò e vi oppose come antidoto lo *Specchio di penitenza*. Il Boccaccio fu dunque la voce letteraria di un mondo, quale era già confusamente avvertito nella coscienza. C'era un segreto: egli lo indovinò, e tutti batterono le mani. Questo fatto, in luogo d'essere maledetto, merita di essere studiato.

Il carattere del medio evo è la trascendenza, un di là oltre-umano ed oltrenaturale, fuori della natura e dell'uomo, il genere e la specie fuori dell'individuo, la materia e la forma fuori della loro unità, l'intelletto fuori dell'anima, la perfezione e la virtù fuori della vita, la legge fuori della coscienza, lo spirito fuori del corpo, e lo scopo della vita fuori del mondo. La base di questa teologia filosofica è l'esistenza degli universali. Il mondo fu popolato di esseri o intelligenze, sulla cui natura molto si disputò: sono esse idee divine? sono generi e specie reali? sono specie intelligibili? Questo edificio gemeva già sotto i colpi dei nominalisti, cioè di quelli che negavano l'esistenza de' generi e delle specie, e li chiamavano puri nomi, e dicevano esistere solo il singolo, l'individuo. Sulla loro bandiera era scritto un motto divenuto così popolare: «Non bisogna moltiplicare enti senza necessità».¹

L'ascetismo era il frutto naturale di un mondo teocratico spinto all'esagerazione. La vita quaggiù perdeva la sua serietà e il suo valore. L'uomo dimorava con lo spirito nell'altra vita. E la cima della perfezione fu posta nell'estasi, nella preghiera e nella contemplazione.

1. È tradotta l'espressione latina «Entia non sunt multiplicanda sine ratione», ovvero «sine necessitate», che è a sua volta il volgarizzamento, in uso nel linguaggio delle scuole filosofiche medievali, di due celebri proposizioni aristoteliche (*Metafisica*, XII, 45 e *Fisica*, I, 59).

Così nacque la letteratura teocratica, così nacquero le leggende, i misteri, le visioni, le allegorie: così nacque la *Commedia*, il poema dell'altra vita.

Il pensiero non aveva intimità, non calava nell'uomo e nella natura, ma se ne teneva fuori, tutto intorno alla natura e alle qualità degli enti, che erano le stesse forze umane e naturali sciolte dall'individuo ed esistenti per sé stesse. Le astrazioni dello spirito divennero esseri viventi. E perché le astrazioni, frutto dell'intelletto inesauribile nelle sue distinzioni e suddistinzioni, sono infinite, questi esseri moltiplicarono nell'acuto intelletto degli scolastici. Come il mondo scolastico fu popolato di esseri astratti, così il mondo poetico fu popolato di esseri allegorici, l'uomo, l'anima, la donna, l'amore, le virtù, i vizii. Non erano persone, come le pagane divinità: erano semplici personificazioni.

Il sentimento, come frutto di inclinazioni umane e naturali, era peccato. Le passioni erano scomunicate. La poesia era madre di menzogne. Il teatro cibo del diavolo. La novella e il romanzo generi di letteratura profani. Tutto questo si chiamava il senso, e il luogo comune di questo mondo ascetico era la lotta del senso con la ragione, da fra Guittone a Francesco Petrarca.¹ Il sentimento, reietto come senso e costretto ad esser ragione, strappato dal cuore umano, divenne anch'esso un universale, un fatto esteriore, ora simbolico, ora scolastico, o, come si diceva, platonico. Il padre de' sentimenti, l'amore, divenne un fatto filosofico, forza unitiva, unità dell'intelletto e dell'atto. Così nacque la lirica platonica, dal Guinicelli al Petrarca. Il senso e l'immaginazione si ribellavano contro questo platonismo. Ed è in questa ribellione, ancorché poco scrutata e poco accentuata, che è la grandezza della lirica petrarchesca. Rappresentare i moti del cuore e della immagina-

1. *la lotta . . . Petrarca*: si veda rispettivamente a pp. 31 e 254. Allude in particolare alla canzone *I' vo pensando e nel penser m'assale* (Rime, CCLXIV), già analizzata, nella quale il De Sanctis coglie il motivo centrale della « situazione » petrarchesca. Anche nelle lezioni giovanili sulla lirica: « La generale situazione in cui si colloca il Petrarca è l'amore per una donna altrui, e perciò un amore in contrasto con la virtù. E c'è in lui la coscienza di questo contrasto, da uomo virtuoso ch'egli era. Altrimenti quella passione sua si sarebbe atteggiata come quella di un Anacreonte o di un Boccaccio. D'altro canto, se la virtù avesse costantemente trionfato, si sarebbe avuto un atteggiamento didascalico e prosaico. Appunto perché è una situazione di contrasto tra passione e ragione, quella del Petrarca è altamente poetica »; *Teoria e storia* cit., I, p. 137.

zione nella loro naturalezza e intimità era vietato. E colui che più gustò di questo frutto proibito, fu il Petrarca.

L'immaginazione era un strumento dell'intelletto, destinata a creare forme e simboli di concetti astratti. Lo sa il povero Dante. Nessuno ebbe mai l'immaginazione così torturata. E nacquero forme simboliche e intellettuali, nella cui generalità scomparve l'individuo con la sua personalità. Erano forme tipiche, generi e specie, anziché l'individuo. La regina delle forme, la donna, non poté sottrarsi a questa invasione degli universali, e rimase un ideale più divino che umano, bella faccia, ma faccia della sapienza, più amata che amante, e amata meno come donna che come scala alle cose celesti. Così nacquero Beatrice e Laura.

Certo, a nessuno è lecito parlare con poca riverenza di questo mondo dell'autorità che segna un momento interessantissimo nella storia dello spirito umano, e che ha pure il suo fondamento nella vita. L'illuminismo¹ o il misticismo, la visione estatica, è un portato naturale dello spirito nella sua alienazione dal corpo, ciò che dicevasi «vivere in astrazione»: momento di concitazione e di entusiasmo, che l'uomo pare più che uomo e sembra in lui parli un dio o un demonio. Perciò quell'entusiasmo fu detto furore divino o estro, qualità de' profeti e de' poeti, che sono tutt'uno per Dante. Questa elevazione dell'anima in sé stessa, e al di sopra de' limiti ordinarii della vita reale, è il lato eroico dell'umanità, il privilegio della giovinezza, la condizione di tutte le società primitive, quando, cessati i bisogni materiali, vi si sveglia lo spirito. Tutto ciò che ci fa disprezzare la vita e le ricchezze e i piaceri, è degno di stima.

Ma è uno stato di tensione e di disquilibrio che non può aver durata. L'arte, la coltura, la conoscenza e l'esperienza della vita lo modificano e lo trasformano.

L'arte, impossessandosi di questo mondo, lo umanizza, lo accosta all'uomo e alla natura, lo mescola di altri elementi, vi fa penetrare le passioni e i furori del senso. Non ci hai ancora equilibrio; non ci hai qualche cosa che sia la vita nella sua intimità, insieme paradiso e inferno; ma già di rincontro al paradiso hai l'inferno, di rincontro a Beatrice hai Francesca da Rimini, e di rincontro a Dante, simbolo dell'umanità, hai Dante Alighieri, l'in-

1. *illuminismo*: nell'accezione neoplatonica e mistica di «illuminazione interiore». Come il tedesco *Illuminismus* e il francese *illuminiisme*.

dividuo in tutta la sua personalità. Nel *Canzoniere* quel mondo si spoglia pure le sue forme natie, teologiche, scolastiche, allegoriche, e prende aspetto più umano e naturale.

E se fosse durato ancora un pezzo nella coscienza, non è dubbio che l'arte vi si sarebbe compiutamente sviluppata, e come la visione e la leggenda divenne la *Commedia*, come Selvaggia divenne Beatrice, e Beatrice Laura, dal seno de' misteri sarebbe uscito il dramma, e molti generi di letteratura ancora iniziali e abbozzati già nella *Commedia* sarebbero venuti a maturità, come l'inno e la satira. Ma già quel mondo nel *Canzoniere* non ha più il calore dell'entusiasmo e della fede, e in quelle forme così eleganti lascia una parte della sua sostanza. Il sentimento religioso, morale, politico vive fiaccamente nella coscienza del poeta; e il posto rimasto vuoto è occupato dall'arte.

Questo infiacchirsi della coscienza, questo culto della bella forma fra tanta invasione di antichità greco-romana sono i due fatti caratteristici della nuova generazione, che succede all'età virile e credente e appassionata di Dante. Quegli uomini non si appassionano più per le dottrine, e non cercano il vero sotto i versi strani;¹ la bella veste li appaga. I loro studii non hanno più a guida l'investigazione della verità, ma l'erudizione: c'è il sapere per il sapere, come l'arte per l'arte. I « fiori », i « giardini », i « conviti », i « tesori », dove la sapienza sacra e profana era usata a scopo morale, danno luogo a raccolte semplicemente storiche ed erudite. Ci sono ancora gli scolastici, che chiamano il Petrarca un insipiente,² ma le loro querele si sperdono nel plauso universale, che pone il Petrarca accanto a Virgilio. E codesto Virgilio non è più il mago, precursore del cristianesimo, e neppure il savio « che tutto seppe »,³ ma è il dolce ed elegante poeta. Dante s'incorona da sé in paradiso poeta, profeta e apostolo: i contemporanei incoronano nel Petrarca l'autore dell'*Africa*, della nuova *Eneide*. La coltura e l'arte sono i nuovi idoli dello spirito italiano.

Ma la coltura e l'arte non è il naturale fiorire di un mondo interiore, anzi è accompagnata con l'infiacchirsi della coscienza, e si pone già per sé stessa, come un fatto estrinseco che abbia il suo

1. sotto i versi strani: cfr. *Inf.*, IX, 61-3, già più volte citati. 2. un insipiente: l'espressione, con ogni probabilità, è tratta dalla *Storia* cit., dell'Emiliani-Giudici, I, p. 286: « I dottori scolastici . . . concedendogli appena una certa leggiadria d'ingegno, lo dichiaravano solennemente uomo illetterato ». 3. *Inf.*, VII, 3.

valore in sé e sia a un tempo mezzo e scopo. È una coltura e un'arte «formale», non riscaldata abbastanza dal contenuto. Ci è lì dentro lo stesso mondo di Dante, ma c'è come ragione in lotta col sentimento e con l'immaginazione; lotta fiacca e inconcludente: scemato è il vigore della fede e della volontà.

Gli è che quel mondo mistico, fuori della natura e dell'uomo appunto per la sua esagerazione, non poteva avere alcun riscontro con la realtà. Ebbe la sua età dell'oro, evocata da Dante con tanta malinconia; ma a lungo andare dovea rimanere pura teoria, ammessa per tradizione e per abitudine e contraddetta nella vita pratica. Più alto era il modello, più visibile era la contraddizione e più scandalosa. Nel secolo di Dante e di Caterina grandi sono i lamenti e le invettive per la corruttela de' costumi, specialmente ne' papi e ne' chierici, che con l'esempio contraddicevano alle loro dottrine. Queste invettive divennero il luogo comune della letteratura, e ne odi l'eco un po' rettorica ne' versi eleganti del Petrarca contro l'avara Babilonia.¹ Ma lo spettacolo, divenuto abituale e generale, non moveva più indignazione; e mentre Caterina ammoniva e il Petrarca satireggiava, il mondo continuava sua via. Allato al misticismo vedevi il cinismo. Dirimpetto a Caterina vedevi Giovanna di Napoli.²

La corruttela de' costumi non era negazione ardita delle dottrine cristiane, anzi tutti si tenevano buoni cristiani, ed erano zelantissimi contro gli eretici, e molti facevano all'ultimo penitenza. Ma era qualche cosa di peggio: era indifferenza, un oscurarsi del senso morale. Quel mondo viveva ancora nell'intelletto, non creduto e non combattuto, ozioso, senza alcuna efficacia su' sentimenti e sulle azioni.

In questa condizione degli spiriti, la coltura dovea avere un effetto deleterio. La parte leggendaria, fantastica, miracolosa di quel mondo dovea parere a quegl'ingegni così svegliati cosa così poco seria, come le prediche de' frati contraddette dalla vita. Sparisce quel candore infantile di fede anche nelle cose più assurde, che tanto ci alletta negli scrittori antecedenti. Le classi colte comin-

1. *ne' versi . . . Babilonia*: allude ai tre sonetti contro la Chiesa di Roma, *Fiamma dal ciel su le tue treccie piova, L'avara Babilonia ha colmo il sacco, e Fontana di dolore, albergo d'ira* (*Rime*, cxxxvi-cxxxviii). Nel *Saggio*, ed. cit., p. 155: «Anche oggi celebri, più come un'arma politica, che come grande poesia». 2. *Dirimpetto . . . Napoli*: cfr. più indietro, p. 113 e relativa nota 2.

ciano a separarsi dalla plebe e a prendersi spasso della sua credulità. Esser credente era prima un titolo di gloria de' più forti ingegni. Essere incredulo diviene ora indizio di animo colto.

D'altra parte la maggiore coltura, generando un più vivo sentimento della natura e dell'uomo, dovea affrettare la rovina di un mondo così astratto e così estrinseco alla vita. Il reale disconosciuto dovea prender la sua rivincita; la natura troppo compressa dovea reagire a sua volta. Così di rincontro a quello spiritualismo esagerato sorgeva una reazione inevitabile, il naturalismo e il realismo nella vita pratica.

Indi è che la coltura, in luogo di calare in quel mondo e modificarlo e trasformarlo e riabilitarlo nella coscienza, come fu più tardi in Germania, si collocò addirittura fuori di esso, e lasciata la coscienza vuota, impiegò la sua attività ne' piaceri dell'erudizione e dell'arte.

Così quel mondo si trovò fuori della coscienza, senza lotta intellettuale, anzi rimanendo ozioso padrone dell'intelletto. Ci erano anche allora i liberi pensatori, soprattutto ne' conventi, ma erano sforzi isolati, scuciti. Una lotta più seria era stata iniziata da' ghibellini; ma la rotta di Benevento e il trionfo durevole de' guelfi avea posto fine alla discussione e all'esame. Gli uomini amavano meglio scoprire e postillare manoscritti, e nelle cose di fede lasciar dire il papa, e vivere a modo loro.¹

Questo fu il naturale effetto della vittoria guelfa. Finirono le lotte e le discussioni; successe l'indifferenza religiosa e politica, fra tanto fiorire di coltura, di erudizione, di arte, di commerci e d'industrie. Ci erano tutti i segni di un grande progresso: una più esatta conoscenza dell'antichità, un gusto più fine e un sentimento artistico più sviluppato, una disposizione meno alla fede che alla critica e all'investigazione, minor violenza di passioni, maggiore eleganza di forme: l'idolo di questa società dovea essere il Petrarca, nel quale riconosceva e incoronava sé stessa. Ma sotto a

1. Per tutta la pagina si veda Quinet, op. cit., I, p. 158: « L'échec était surtout irréparable pour l'Italie guelfe. Vaincue plus que le reste de la chrétienté, c'est chez elle que devaient se montrer d'abord les suites de la défaite de l'Église. Après avoir senti le néant de cet empire universel que la papauté promettait à l'Italie, que restait-il à faire pour achever de le détruire? S'en railler. L'homme qui, à la vue de ce monde détruit, de ces espérances tombées, au lieu de blasphémer se contentera de sourire, marquera une époque nouvelle ».

quel progresso v'era il germe di una incurabile decadenza, l'infiacchimento della coscienza.

Il *Canzoniere*, posto tra quei due mondi, senza esser né l'uno, né l'altro, così elegante al di fuori, così fiacco e discorde al di dentro, è l'ultima voce letteraria, rettorica ed elegiaca, di un mondo che si oscurava nella coscienza. I contemporanei applaudivano alla bella forma, e non cercavano e non si appassionavano pel contenuto, come avveniva con la *Commedia*.

Quel mondo, divenuto letterario e artistico, anche un po' rettorico e convenzionale, non rispondeva più alle condizioni reali della vita italiana. Quel misticismo, quell'estasi dello spirito, che si rivela un'ultima volta con tanta malinconia e tenerezza nel Petrarca, era in aperta rottura con le tendenze e le abitudini di una società colta, erudita, artistica, dedita a' godimenti e alle cure materiali, ancora nell'intelletto cristiana, non scettica e non materialista ma nella vita già indifferente e incuriosa degli alti problemi dell'umanità. Il linguaggio era lo stesso, ma dietro alla parola non ci era più la cosa. Questo era il segreto di tutti, quel qualche cosa non avvertito e non definito, ma che pur si manifestava con tanta chiarezza nella vita pratica. E colui che dovea svelare il segreto e dargli una voce letteraria, non usciva già dalle scuole: usciva dal seno stesso di una società che dovea così bene rappresentare.

Tutti i grandi scrittori erano usciti dall'università di Bologna, Guinicelli, Cino, Cavalcanti, Dante,¹ Petrarca.

Giovanni Boccaccio, nato il 1313, nove anni dopo il Petrarca e otto prima della morte di Dante, «non pienamente avendo imparato grammatica», come scrive Filippo Villani, «volendo e costringendolo il padre per cagione di guadagno, fu costretto ad attendere all'abbaco, e per la medesima cagione a peregrinare».²

Il padre era un mercante fiorentino, e alla mercatura indirizzò il figlio. Quando i giovani appena cominciavano i loro studii nella università, il nostro Giovanni faceva, come si direbbe oggi, il commesso viaggiatore in servizio del padre, e il suo libro era la pratica e la conoscenza del mondo. Girando di città in città, si mostrava più dedito alle piacevoli letture e a' passatempi che all'e-

1. *Dante*: che Dante compisse i suoi studi a Bologna è notizia tramandata dal Boccaccio e non ancora messa in forse al tempo del De Sanctis (cfr., fra l'altro, Balbo, *Vita* cit., pp. 66-8). Per la questione, si veda M. Barbi, *Dante* cit. 2. *Vite d'uomini illustri fiorentini*, Milano, Bettoni, 1834, p. 410.

sercizio della mercatura, e più uomo di spirito e d'immaginazione che uomo d'affari. Era chiamato il poeta.¹ Venuto in Napoli a ventitré anni, menava vita signorile, bazzicava in corte, usava co' gentiluomini, spendeva largamente, amoreggiava, scribacchiava, leggeschiava. Dicesi che alla vista della tomba di Virgilio rimase pensoso e sentì la sua vocazione poetica. Fatto è che il buon padre, visto che non se ne potea cavare un mercante, pensò farne un giureconsulto, e lo mise a studiare i canoni, con gran rincrescimento del giovane, che chiama sciupato il tempo messo a fare il mercante e ad imparare i canoni.² Finalmente, libero di sé, si gittò agli studii letterari, e come portava il tempo, si die' al latino e al greco, e si empì il capo di mitologia e di storia greca e romana. Ei menava la vita, mezzo tra gli studii e i piaceri, spesso viaggiando, non più a mercatare, ma a cercar manoscritti. Narrasi che ai 7 aprile del 1341³ siesi nella chiesa di San Lorenzo invaghito di Maria, figlia naturale di re Roberto: certo, nella corte spensierata e licenziosa della regina Giovanna non poté prender lezione di buon costume, né di amori platonici. E volse lo studio e l'ingegno a rallegrare col suo spirito la corte e la sua non ingrata Maria, che con nome poetico chiamò Fiammetta. Il Petrarca non era ancora comparso sull'orizzonte: tutto era pieno di Dante, e tra' suoi più appassionati era il nostro poeta. Frutto della sua ammirazione fu la *Vita di Dante*, uno de' suoi lavori giovanili. Ma egli poteva ammirarlo, non comprenderlo, perché lo spirito di Dante non era in lui. Formatosi fuori della scuola, alieno da ogni seria coltura scolastica e ascetica, profano anziché mistico ne' sentimenti e nella vita, si foggì un Dante a sua immagine.⁴ Chi vuol conoscere le

1. *Era chiamato il poeta*: per questa e le altre notizie che seguono, cfr. la citata *Storia* dell'Emiliani-Giudici, I, p. 302. La data del viaggio a Napoli del Boccaccio giovinetto è da anticipare al 1323, o al 1325. 2. *che chiama... canoni*: nella celebre pagina autobiografica sulla propria vocazione letteraria: *De Genealogiis*, xv, 10. 3. *ai 7 aprile del 1341*: secondo la datazione allora comunemente accettata. Quanto all'affermazione, che segue, della *Vita di Dante* « lavoro giovanile », l'edizione del Macri-Leone è di parecchi anni posteriore alla *Storia* (Firenze 1888). Per la cronologia del *Trattatello*, cfr. ora Giovanni Ferretti, che ne colloca la composizione fra il 1346 e il 1353 (*Saggi danteschi*, Firenze, Le Monnier, 1950, pp. 117 sgg.), e Giuseppe Italo Lopriore, per cui il *Trattatello* sarebbe stato composto negli anni 1357-59 (*Le due redazioni del « Trattatello in laude di Dante »*, del Boccaccio, in « Studi medio-latini e volgari », III, 1955, pp. 35 sgg.). 4. *Formatosi... immagine*: cinque anni dopo la pubblicazione della *Storia*, il Carducci: « Egli non usciva dottore da alcuna università; ma aveva già cercato terre e lingue e costumanze diverse: nulla ei sapeva di teologia e di filosofia, assai di romanzi

opinioni e i sentimenti del nostro giovane, legga quel libro e vi troverà già la stoffa, da cui uscì il *Decamerone*. Nessuna originalità e profondità di pensiero, nessuna sottigliezza di argomentazione; tutto vi è dimostrato, anche le più comuni verità, ma il fondamento della dimostrazione non è nell'intelletto, è nella memoria; non hai innanzi un pensatore, né un disputatore, ma un erudito. Vuol mostrare l'ingratitude di Firenze verso Dante, ed ecco uscì fuori Solone, «il cui petto uno umano tempio di divina sapienza fu reputato»,¹ e la Siria, la Macedonia, la greca e la romana repubblica, e Atene, e Argo, e Smirne, e Pilos, e Chios, e Colofon, e Mantova, e Sulmona, e Venosa, e Aquino. «Tu sola,» conchiude il poeta «quasi i Camilli, i Publii, i Torquati, Fabrizii, Catoni, Fabii, Scipioni in te fossero, avendoti lasciato il tuo antico cittadino Claudiano cader dalle mani, non hai avuto del presente poeta cura, ma l'hai da te scacciato, sbandito e privatolo, se tu avessi potuto, del tuo soprannome». Volendo parlar di Dante, comincia *ab ovo*, dalla prima fondazione di Firenze. Spesso lascia lì Dante ed esce in lunghe digressioni, tra le quali è notevole quella sulla natura della poesia. Secondo lui, il linguaggio poetico fu trovato per porgere «sacrate lusinghe» alla divinità, con parole lontane «da ogni altro plebeo e pubblico stile di parlare» e «sotto legge di certi numeri composte, per li quali alcuna dolcezza si sentisse e cacciassesi il rincrescimento e la noia». ² I poeti imitarono «dello Spirito santo le vestigie», perché come nella divina Scrittura, «la quale "teologia" appelliamo, quando con figura di alcuna storia, quando col senso di alcuna visione», si mostra l'«alto mistero della Incarnazione del Verbo divino, la vita di quello, le cose occorse nella sua morte, e la resurrezione vittoriosa; così i poeti, quando con finzioni di vari iddii, quando con trasmutazioni di uomini in varie forme, quando con leggiadre persuasioni ne dimostrano le cagioni delle cose e gli effetti delle virtù e de' vizii». ³ Poi spiega ciò che lo Spirito santo volle mostrare nel rogo

francesi e avea fin da giovinetto messo amore in Dante», in *Ai parentali di Giovanni Boccaccio*, 1875, in *Opere*, I, pp. 271-2. Sui rapporti tra il discorso carducciano e queste pagine del De Sanctis, si veda lo scritto del Croce *Il De Sanctis e il Carducci* (1911), in *Una famiglia di patrioti*, Bari 1949³, pp. 253-66. 1. *Vita di Dante*, in *Opere*, ed. Moutier, xv, p. 7. La citazione che segue, nel testo suona integralmente: «Tu sola, quasi i Camilli, i Publicoli, i Torquati, i Fabrizii, i Catoni, i Fabii e gli Scipioni, colle loro magnifiche opere ti facessero famosa e in te fussero, non solamente avendoti lasciato . . .»; *ibid.*, p. 41. 2. *Ibid.*, p. 52. 3. *Ibid.*, pp. 54-5.

di Mosè, nella visione di Nabuccodonosor, nelle lamentazioni di Geremia, e ciò che i poeti vollero mostrare in Saturno, Giove, Giunone, Nettuno e Plutone e nelle trasformazioni di Ercole in dio e di Licaone in lupo, e nella bellezza degli Elisi e nell'oscurità di Dite. E ribattendo quelli che chiamano i poeti antichi uomini insensati, inventori di favole «a niuna verità convenienti»,¹ conclude che «la teologia e la poesia quasi una cosa si posson dire», anzi che la «teologia niun'altra cosa è che una poesia d'Iddio» e «poetica finzione». L'erudito poeta non si arresta qui, e ci regala la favola di Dafne, amata da Febo e in lauro convertita, per darci spiegazione perché i poeti avevano la corona d'alloro. Di quello che fu il mondo interiore di Dante, qui non è alcun vestigio; invece il mondo esterno vi è sviluppato fino all'aneddoto, fino al pettegolezzo. Ci si vede uno spirito curioso e profano che cerca il meraviglioso e lo straordinario negli accidenti umani, disposto a spiegarli con la superficialità di un erudito e di un uomo di mondo, o «del secolo», come si diceva allora. Spende le ultime pagine ad almanaccare sopra un sogno attribuito alla madre di Dante e vi fa pompa di tutta la sua erudizione. Sotto il suo sguardo profano Beatrice perde tutta la sua idealità, e l'amore di Dante, scacciato dalle sue regioni ascetiche e platoniche e scolastiche, acquista una tinta romanzesca. Il nostro Giovanni non si fa capace come Dante a nove anni abbia potuto amare Beatrice. Il caso gli pare strano, e ne cerca diverse spiegazioni. Forse fu «conformità di complessioni o di costumi»; forse anche «influenza da cielo». ² Ma queste spiegazioni non lo appagano, e si ferma in quest'altra, che cava dall'esperienza. Dante, secondo lui, vide Beatrice in una festa il primo di maggio, quando la «dolcezza del cielo riveste dei suoi ornamenti la terra, e tutta per la varietà de' fiori mescolati tra le verdi fronde la fa ridente, e per esperienza vediamo nelle feste, per la dolcezza de' suoni, per la generale allegrezza, per la delicatezza de' cibi e de' vini, gli animi eziandio degli uomini maturi non che de' giovanetti ampliarsi e divenire atti a poter leggermente esser presi da qualunque cosa che piace». ³ Dante dunque amò fanciullo per la stessa ragione che può amare un uomo maturo; i cibi e i vini delicati e l'allegrezza generale, ecco ciò che dispose il suo animo all'amore. Beatrice era per Dante

1. *Ibid.*, p. 59. Propriamente, nel testo: «uomini disensati» e «a niuna verità consonanti». 2. *Ibid.*, p. 18. Nel testo: «influenza del cielo». 3. *Ibid.*

«angeletta bella e nova»,¹ senza contorni e senza determinazioni, scesa di cielo a mostrare le bellezze e le virtù che le piovono dalle stelle.² Tutto questo non entra al Boccaccio, il quale vuol pure spiegarci come la poté parere un'angioletta, e si foggia nella profana immaginazione una bella immagine di fanciulla, e la descrive così:

Assai leggiadretta secondo l'usanza fanciullesca, e ne' suoi atti gentile e piacevole molto, con costumi e con parole assai più gravi e modeste che il suo picciolo tempo non richiedeva; ed oltre a questo, avea le fattezze del volto delicate molto e ottimamente disposte, e piene, oltre alla bellezza, di tanta onesta vaghezza, che quasi un'angioletta era riputata da molti.³

Ecco un'angioletta di carne; eccoci dalle mistiche altezze di Dante caduti in piena fisiologia e notomia. Dante amò, perché tra vivande e sollazzi l'animo è disposto ad amare; e Beatrice pareva quasi un'angioletta, perché era fatta così e così. Beatrice muore a ventiquattro anni. Il nostro biografo non se ne maraviglia, perché «un poco di soverchio di freddo o di caldo noi abbiamo, ci conduce» alla morte.⁴ I parenti e gli amici per consolare Dante gli diedero moglie: «Oh menti cieche, oh tenebroso intelletti!», esclama il nostro scapolo e nemico dell'amore regolato. «Qual medico» egli aggiunge «s'ingegnerà di cacciare l'acuta febbre col fuoco, o 'l freddo delle midolla delle ossa col ghiaccio o colla neve? Certo niun altro se non colui, il quale con nuova moglie crederà le amorose tribolazioni mitigare».⁵ E qui da uomo esperto della materia parla della natura e de' fenomeni dell'amore e dell'indole delle donne, e delle noie e degli affanni de' mariti, e compiangere il povero Dante. Dipinge con tocchi sicuri, e in certi punti è eloquente, perché qui è in casa sua. Udite questo periodo: «Possiamo pensare quanti dolori nascondono le camere, li quali da

1. *Rime*, LXXXVII cit.: «I' mi son pargoletta bella e nova». La citazione è alterata per il ricordo dell'«angioletta» del verso 19, o per analogia col petrarchesco «Nova angeletta sovra l'ale accorta» (*Rime*, cvi). La ballata di Dante è ritenuta dai più indirizzata ad altra donna, diversa da Beatrice: forse la «pargoletta», cui è cenno in *Purg.*, xxxi, 59. Il De Sanctis seguiva l'opinione comune ai suoi tempi e non è da escludere che cogliesse nel segno. 2. *le bellezze . . . stelle*: cfr. *ibid.*, 11-2: «Ciascuna stella ne li occhi mi piove / del lume suo e de la sua vertute». 3. *Vita di Dante*, p. 18. Nel testo: «secondo la sua fanciullezza e ne' suoi atti gentilesca». 4. *Ibid.*, p. 20. Nel testo: «Un poco di soverchio di freddo o di caldo che noi abbiamo (lasciando stare gli altri accidenti infiniti e possibili) da essere a non essere senza difficoltà ci conduce». 5. *Ibid.*, p. 22.

fuori, da chi non ha occhi la cui perspicacia trapassa le mura, sono reputati dilette». ¹ Ma Dante, secondo ch'egli narra, dimenticò presto moglie e Beatrice, e si die' all'amore delle donne: ciò che l'indusse al gran viaggio nell'altro mondo, ove se ne fece così aspramente rimproverare da Beatrice. Il quale amore non pare poi un così gran peccato al nostro scapolo: « Chi sarà tra' mortali giusto giudice a condannarlo? non io ». Ed ecco venire innanzi l'erudito, e citare parecchi casi di uomini illustri vinti dalle donne, Giove, Ercole, Paride, Adamo, Davide, Salomone, Erode. Ti par di assistere a una parodia. Eppure niente è più serio. Il giovane è pieno di ammirazione verso Dante che chiama un iddio fra gli uomini, e crede con questa *Vita* riparare alla ingratitudine di Firenze e alzargli un monumento.

La *Vita di Dante* è una rivelazione. Qui dentro si manifesta l'autore in tutta la sua ingenuità e spontaneità: vi trovi il nuovo uomo che si andava formando in Italia. Mette in un fascio mondo sacro e profano, Bibbia e mitologia, teologia e poesia: la teologia è una « poesia di Dio », una « finzione poetica ». ² Questa strana mescolanza era già comune al secolo; Dante stesso ne dava esempio. Ma dove Dante tirava il mondo antico nel circolo del suo universo e lo battezzava, lo spiritualizzava, il Boccaccio sbattezza tutto l'universo e lo materializza. In teoria ammette la religione, e parla con riverenza della teologia, che ci fa conoscere « la divina essenza e le altre separate intelligenze ». ³ Ma in pratica questo mondo dello spirito rimane perfettamente estraneo alla sua intelligenza e al suo cuore. Misticismo, platonismo, scolasticismo, tutto il mondo dantesco, non ha alcun senso per lui. Non solo questo mondo gli rimane estraneo come coltura, ma ancora più come sentimento. E gli manca non solo il sentimento religioso, ma fino quella certa elevatezza morale che talora ne fa le veci. Spento è in lui il cristiano, e anche il cittadino. Non gli è mai venuto in mente che servire la patria e dare a lei l'ingegno e le sostanze e la vita è un dovere così stretto, come è il provvedere al proprio sostentamento. Dietro al cittadino comincia a comparire il buon borghese, che ama la sua patria, ma a patto non gli dia molto

1. *Ibid.*, p. 26. 2. *Ibid.*, p. 58. 3. *Ibid.*, p. 16: « Nelle profondità altissime della teologia con acuto ingegno si mosse . . . con acuto studio pervenne a conoscere della divina essenza e delle altre separate intelligenze quello che per umano ingegno qui se ne può comprendere ».

fastidio, e lo lasci attendere alla sua industria, e non lo tiri per forza di casa o di bottega. De' guelfi e ghibellini è perduta la memoria, tanto che il Boccaccio crede doverne spiegare il significato. E non si persuade come Dante siesi potuto mescolare nelle pubbliche faccende, e ne reca la cagione alla sua vanità, ed ha quasi l'aria di dirgli: — Ben ti sta. — Non voglio dire con questo che il Boccaccio fosse uomo dispregiatore della religione o della virtù o della patria. Sciolto era di costumi, pure tutti i doveri comuni della vita li adempiva con la stessa puntualità e diligenza degli altri, e molte legazioni gli furono commesse da' suoi concittadini. Ma l'età eroica era passata; la nuova generazione non comprendeva più le lotte e le passioni de' padri; il carattere era caduto in quella mezzanità che non è ancora volgarità, e non è più grandezza; della religione, della libertà, dell'uomo antico c'erano ancora le forme, ma lo spirito era ito. Di vita pubblica qualche apparenza era ancora in Toscana, sede della coltura; nelle altre parti era vita di corte. L'erudizione, l'arte, gli affari, i piaceri costituivano il fondo di questa nuova società borghese e mezzana, della quale ritratto era il Boccaccio, gioviale, cortigiano, erudito, artista. Se la malinconia dell'estatico Petrarca ti presentava un simulacro dell'uomo antico, la spensierata giovialità del Boccaccio è l'ingresso nel mondo, a voce alta e beffarda, della materia o della carne, la maledetta, il peccato; è il primo riso di una società più colta e più intelligente, disposta a burlarsi dell'antica; è la natura e l'uomo che, pure ammettendo l'esistenza di separate intelligenze, non ne tien conto, e fa di sé il suo mezzo e il suo scopo.¹

Questo tempo fu detto di transizione. Vivevano insieme nel seno degli uomini due mondi, il passato nelle sue forme se non nel suo spirito, ed un mondo nuovo che si affermava come reazione a quello, fondato sulla realtà presa in sé stessa e vuota di

1. Un analogo schema d'interpretazione in Quinet, op. cit., I, p. 167: « Dante, Pétrarque, Boccace, ces trois hommes inséparables, marquent chacun une période dans l'état politique de l'Italie; ce qui frappe, est de voir combien l'inspiration nationale et patriotique a promptement déchu de l'un à l'autre. L'Italie politique remplit la pensée de Dante; elle n'apparaît plus que par intervalles à Pétrarque; elle a cessé d'exister pour Boccace »; e più oltre, p. 168: « Après les rudes passions du moyen âge, quand je vois cet homme n'avoir plus aucun des amours, aucune des haines ni des douleurs poignantes qui marquaient les pulsations de la vie dans le passé, je commence à m'inquiéter sérieusement du sort de l'Italie . . . Boccace est le premier Italien qui se soit résigné au sort de l'Italie; bien plus, il s'en console, il s'en distrait dans l'épicurisme ».

elementi ideali. Erano in presenza il misticismo, con le sue forme ricordevoli del mondo soprannaturale, e il puro naturalismo. Ma il misticismo, indebolito già nella coscienza, era divenuto abituale e tradizionale, applaudito nel Petrarca non come il mondo sacro, ma come un mondo artistico e letterario. Il naturalismo al contrario sorgeva allora in piena concordia con la vita pratica e co' sentimenti, con tutti gli allettamenti della novità. Questo mutamento nello spirito dovea capovolgere la base della letteratura. Il romanzo e la novella, rimasti generi di scrivere volgari e scomunicati, presero il sopravvento. Al mondo lirico, con le sue estasi, le sue visioni e le sue leggende, il suo entusiasmo, succede il mondo epico o narrativo, con le sue avventure, le sue feste, le sue descrizioni, i suoi piaceri e le sue malizie. La vita contemplativa si fa attiva; l'altro mondo sparisce dalla letteratura; l'uomo non vive più in ispirito fuori del mondo, ma vi si tuffa e sente la vita e gode la vita. Il celeste e il divino sono proscritti dalla coscienza, vi entra l'umano e il naturale. La base della vita non è più quello che dee essere, ma quello che è: Dante chiude un mondo; il Boccaccio ne apre un altro.

Mettiamo ora il piè in questo mondo del Boccaccio. Che vi troviamo? Opere latine di gran mole: una specie di dizionario storico, ove hai tutte le antiche forme mitologiche usate da' poeti, e con le loro spiegazioni allegoriche, e i fatti degli uomini illustri e delle celebri donne,¹ libri tradotti in francese, in tedesco, in inglese, in ispanuolo, in italiano, di cui si fecero moltissime edizioni, accolti con infinito favore da' contemporanei, come una nuova rivelazione dell'antichità. Prima ci erano le enciclopedie e i « fiori » e i « giardini », ove si raccoglieva ciò che gli antichi pensarono in filosofia, in etica, in rettorica; il Boccaccio raccoglie quello che gli antichi immaginarono, quello che operarono. Al mondo del puro pensiero succede il mondo dell'immaginazione e dell'azione. Vediamolo ora all'opera. Quest'uomo, che ha pieno il capo di tanta erudizione greca e latina, che ammira Dante perché ha saputo molto bene imitare Virgilio, Ovidio, Stazio e Lucano, e a cui di fiorentino è rimasto l'amore del bello idioma e il sentimento dell'arte, è insieme il trovatore e il giullare della corte, rallegrata dalle sue facezie e dai suoi racconti, è l'erede della gaia

1. una specie . . . donne: il *De genealogiis deorum gentilium*, il *De casibus virorum illustrium* e il *De claris mulieribus*.

scienza, sa a menadito romanzi francesi, italiani e provenzali, e scrive per sollazzarsi e per sollazzare. Ci erano in lui parecchi uomini non ben fusi, l'erudito, l'artista, il trovatore, il letterato e l'uomo di mondo.

Ecco uscirgli dall'immaginazione il *Filocolo*. Il titolo è greco, come più tardi è il *Filostrato* e come sarà il *Decamerone*. La materia è tratta da un romanzo spagnuolo,¹ ed è gli amori di Florio e Biancofiore. Ma si tratta della Spagna pagana, al tempo di Roma pagana, quando già vi penetrava il cristianesimo. La materia è tale, che il giovane autore vi può sviluppare tutte le sue tendenze. Ai giovani innamorati e alle amorose donzelle consacra i «nuovi versi, i quali» egli dice loro «non vi porgeranno i crudeli incendiamenti dell'antica Troia, né le sanguinose battaglie di Farsaglia, ma udirete i pietosi avvenimenti dell'innamorato Florio e della sua Biancofiore, i quali vi fiano graziosi molto».² Probabilmente i giovani vaghi e le donne innamorate³ avrebbero desiderato una storia di amore più breve e meno dotta. Ma come resistere alla tentazione? Il giovane ci ficca dentro tutta la mitologia, e ad ogni menoma occasione esce fuori con la storia greca e romana. Giulia, uccisole il marito, nell'ultima disperazione, parlando all'uccisore, cita Ecuba e Cornelia.⁴ Né la mitologia ci sta a pigione,⁵ come semplice colorito, ma è la vera macchina del racconto, come in Omero e Virgilio. E se Giove, Pluto, Venere, Pallade e Cupido fossero personaggi vivi, avremmo un grottesco non dispiacevole; ma sono personificazioni ampollose e rettoriche, formate dalla memoria, non dall'immaginazione. Ancora, visto che teologia e poesia sono una stessa cosa, la teologia è paganizzata, e Dio diviene Giove, e Lucifero diviene Pluto; sì che pagani e cristiani, inimicandosi a morte, usano le stesse forme e adorano gli stessi iddii. Macchini-

1. *La materia . . . spagnuolo*: l'inesattezza deriva, forse, dall'ambientazione in Spagna di alcune scene della prima parte del romanzo. Il De Sanctis, secondo l'opinione generalmente accolta ai suoi tempi, riteneva il *Filocolo* ispirato al «roman» *Floire et Blancheflor*. Si veda più oltre, p. 297. 2. *Filocolo*, ed. cit., VII, p. 9. 3. *i giovani . . . innamorate*: riecheggia l'ariostesco «gioveni vaghi e donne inamorate»; *Orl. fur.*, I, 42. 4. *Giulia . . . Cornelia*: vedi *Filocolo*, ed. cit., p. 61: «Io non credo che la misera Ecuba, né la dolente Cornelia, ne' loro danni sentissero maggior doglia che io fo in quello che da voi ho ricevuto». 5. *ci sta a pigione*: l'espressione è del Boccaccio, *Decam.*, II, 10 («Andate e sforzatevi di vivere; che mi pare anzi che no che voi ci stiate a pigione, sì tiscuzzo e tristanzuol mi parete»): una delle tante forme puriste conservate dal De Sanctis anche negli scritti dell'età matura.

smo vuoto che s'intramette dappertutto, e guasta il linguaggio naturale del sentimento, introducendo ne' fatti e nelle passioni un'espressione artificiale e metaforica. Volendo dire giovani innamorati si dice: « i quali avete la vela della barca della vaga mente dirizzato a' venti che muovono dalle dorate penne ventilanti del giovane figliuolo di Citerea ». ¹ L'avvicinarsi della sera è espresso così: « I disiosi cavalli del sole caldi per lo diurno affanno si bagnavano nelle marine acque d'occidente ». Altrove è detto: « L'Aurora aveva rimossi i notturni fuochi, e Febo avea già rasciutte le brinose erbe ». Nasce uno stile pomposo e freddo, che invano l'autore cerca incalorire con le figure rettoriche, in cui è maestro. Spesseggiano le interrogazioni, le esclamazioni, le personificazioni, le apostrofi; il sentimento si sviluppa dalle cose e si pone per sé stesso in una forma ampollosa e pretensiosa. Il prode Lelio è ucciso sul campo di battaglia, e il poeta vi recita su questa magnifica tirata rettorica:

Oh misera Fortuna, quanto sono i tuoi movimenti vani² e fallaci nelle mondane cose! Ove sono i molti tesori che tu con ampia mano gli avevi dati? Ove i molti amici? Ove la gran famiglia? Tu gli hai con subito giramento tolte tutte queste cose, e il suo corpo senza sepoltura morto giace negli strani campi. Almeno gli avessi tu concesse le romane lacrime, e le tremanti dita del vecchio padre gli avessero chiusi i morienti occhi, e l'ultimo onore della sepoltura gli avesse potuto fare.

Giulia sviene: « gli spiriti vagabondi pare che vadano per lo vicino aere »;³ e il poeta fa una lunga apostrofe a Lelio, che al suo pericor correndo lei semiviva abbandona, e dice di Amore:

Deh! quanto Amore si portò villanamente tra voi, avendovi tenuti insieme con la sua virtù tanto tempo caramente congiunti; e ora, nell'ultimo partimento, non consentì che voi vi avessi insieme baciati o almeno salutati.

I personaggi fanno spesso lunghe orazioni con tutti gli artifici della rettorica, com'è la parlata di Pluto a' ministri infernali, imitata dal Tasso.⁴ Spesso la sensualità si scopre tra le lacrime. Giulia si straccia i capelli e si squarcia le vesti; il giovane deplora quello « sconcio tirare » che traeva « i biondi capelli » « dell'usato modo

1. *Filocolo*, ed. cit., p. 8. Le due citazioni che seguono, *ibid.*, rispettivamente pp. 15 e 18. 2. *vani*: nel testo: « varii »; *ibid.*, p. 53. 3. *Ibid.*, p. 42, da cui sono tratte anche le citazioni che seguono. *Al suo pericor correndo* è nel ms. e nella « Nuova Antologia », manca nelle edizioni Morano. 4. *la parlata* . . . Tasso: cfr. *ibid.*, pp. 18-9 e *Ger. lib.*, IV, 9 sgg.

e ordine»,¹ e aggiunge: «I vestimenti squarciati mostravano le colorite membra, che in prima soleano nascondere». Non mancano qua e colà tratti affettuosi, e anche modi e forme di dire semplici ed efficaci; ma rimane il più spesso fuori dell'uomo e della natura, involuppato in perifrasi, circonlocuzioni, aggettivi, orazioni, descrizioni e citazioni: ci si sente una viva tendenza al reale guastata dalla rettorica e dall'erudizione. Accampandosi nel mondo antico, e portandovi pretensioni erudite e rettoriche, la letteratura, se da una parte si emancipava da quel mondo teologico-scolastico che sorgeva come barriera tra l'arte e la natura, s'intoppava dall'altra in una nuova barriera, un mondo mitologico-rettorico.

Il successo del *Filocolo* alzò l'animo del giovane a più alto volo. Pensò qualche cosa come l'*Eneide*, e scrisse la *Teseide*. Ma niente era più alieno dalla sua natura che il genere eroico, niente più lontano dal secolo che il suono della tromba. Qui hai assedii, battaglie, congiure di dei e di uomini, pompose descrizioni, artificiosi discorsi, tutto lo scheletro e l'apparenza di un poema eroico; ma nel suo spirito borghese non entra alcun sentimento di vera grandezza, e Teseo e Arcita e Palemone e Ippolito ed Emilia non hanno di epico che il manto. Il suo spirito è disposto a veder le cose nella loro minutezza, ma più scende ne' particolari, più l'oggetto gli si sminuzza e scioglie, sì che ne perde il sentimento e l'armonia. Le armi, i modi del combattere, i sacrificii, le feste, tutta l'esteriorità è rappresentata con la diligenza e la dottrina di un erudito; ma dov'è l'uomo? e dov'è la natura? De' suoi personaggi carichi di emblemi e di medaglie antiche si è perduta la memoria. Ecco un campo di battaglia. Egli vede con molta chiarezza i fenomeni che ti presenta, ma è la chiarezza di un naturalista, scompagnata da ogni movimento d'immaginazione; ci è l'immagine, manca il fantasma, que' sottintesi e que' chiaroscuri, che ti danno il sentimento e la musica delle cose:

*Dopo il crudele e dispietato assalto
orribile per suoni e per fedite,
lì fatto prima sopra il rosso smalto,
si dileguaron le polveri trite;*

1. *Ibid.*, p. 52: «Come persona uscita dal naturale sentimento messesi le mani ne' biondi capelli, gli cominciò con isconcio tirare a trargli dall'usato modo e ordine».

*non tutte, ma tal parte, che da alto
ed ancora da basso eran sentite
parimente e vedute di costoro
le opere e 'l marziale aspro lavoro.¹*

È un'ottava prosaica, dove un fenomeno comunissimo è sminuzzato con la precisione e distinzione di un anatomico, non di un poeta. Il Tasso tutto condensa in un verso solo, che ti presenta in unica immagine il campo di battaglia:

la polve ingombra ciò ch'al sangue avvanza.²

La stessa prosaica maniera trovi nell'ottava seguente:

*Il sangue quivi de' corpi versato,
e de' cavalli ancor similmente,
aveva tutto quel campo inaffiato,
onde attutata s'era veramente
e la polvere e 'l fumo: imbraggiato
di sangue era ciascun destrier corrente,
o qualunque uomo vi fosse caduto,
benché a caval poi fosse rivenuto.³*

Qui il sangue è talmente analizzato negli oggetti e congiunto con particolari così vuoti e insignificanti, che se ne perde l'impressione. Alla grande maniera, sobria, rapida, densa, di Dante, del Petrarca, succede il prolisso, il diluito e il volgare. Chi ricorda descrizioni simili nell'Ariosto e nel Tasso, vi troverà le stesse cose, ma vive e mobili, piene di sentimento e di significato. Nel canto duodecimo descrive la bellezza di Emilia da' capelli fino alle anche, anzi fino a' piedi, e non si contenta di passare a rassegna tutte le parti del corpo, ché di ciascuna fa minuta descrizione,⁴ e non solo nel quale, ma nel quanto, sì che pare un geometra misuratore. Delle ciglia dice:

*più che altra cosa
nerissime e sottil, nelle qua' lata
bianchezza si vedea lor dividendo,
né il debito passavan sé estendendo.⁵*

Ecco un'ottava similmente prosaica su' capelli:

1. *Teseida*, VIII, 86, ed. cit., IX, p. 289. 2. *Ger. lib.*, XX, 52. 3. *Teseida*, ivi, 87. 4. *Nel canto . . . descrizione*: cfr. *ibid.*, XII, 53-64. 5. *Ibid.*, 55, vv. 5-8.

*Dico che li suoi crini parean d'oro,
non per treccia ristretti, ma soluti,
e pettinati sì che infra loro
non n'era un torto, e cadean sostenuti
sopra li candidi omeri, né fôro
prima né poi sì be' giammai veduti:
né altro sopra quelli ella portava
ch'una corona che assai si stimava.¹*

Ottave e versi soffrono malattia di languore: così procede il suono fiacco e sordo.

La *Teseide* è indirizzata a Fiammetta, e copertamente e sotto nomi greci espone una vera storia d'amore. Ma la gravità del soggetto, e le intenzioni letterarie soperchiarono l'autore e lo tirarono in un mondo epico, pel quale non era nato. Meglio riuscì nel *Filostrato*, dove lo scheletro greco e troiano esattamente riprodotto nella sua superficie è penetrato di una vita tutta moderna. L'allusione non è in questo o quel fatto, come nella *Teseide*, ma è nello spirito stesso del racconto. I languori di Troilo, gli artifici di Pandaro, che è il mezzano, le resistenze sempre più deboli di Griseida, le gradazioni voluttuose di un amore fortunato, le arti e le lusinghe di Diomede presso Griseida, la sua vittoria e le disperazioni di Troilo, questo non è epico e non è cavalleresco, se non solo ne' nomi de' personaggi: è una pagina tolta alla storia secreta della corte napoletana, è il ritratto della vita borghese, collocata di mezzo fra la rozza ingenuità popolana e l'ideale vita feudale o cavalleresca. Qui per la prima volta l'amore, squarciato il velo platonico, si manifesta nella sua realtà ed autonomia, separato da' suoi antichi compagni, l'onore e il sentimento religioso; e non è già amore popolano, ma borghese, cioè a dire raffinato, pieno di tenerezze e di languori, educato dalla coltura e dall'arte. Mancati tutti gli alti² sentimenti della vita pubblica e religiosa, non rimane altra poesia che della vita privata. La quale è vil prosa, quando il fine del vivere non è che il guadagno, ed è nobilitata dall'amore. Vivere tra' godimenti di amore, con l'animo lontano da ogni cupidigia di onori e di ricchezze, questo è l'ideale della vita privata, nella quale la parte seria e prosaica è rappresentata dal mercante. È un ideale che il Boccaccio trova nella sua propria

1. *Ibid.*, 54. 2. *alti*: così nel ms., nella «Nuova Antologia» e nelle due prime edizioni Morano. Croce e successivi editori: «altri».

vita, quando volse le spalle alla mercatura e si die' a' piacevoli studii e all'amore. Descritti in morbidissime ottave i voluttuosi ardori di Troilo e Griseida, il poeta, calda ancora l'immaginazione, così prorompe:

*Deh! pensin qui gli dolorosi avari,
che biasiman chi è innamorato,
e chi, come fan essi, a far denari
in alcun modo non si è tutto dato,
e guardin se tenendoli ben cari
tanto piacer fu mai a lor prestato,
quanto ne presta amore in un sol punto
a cui egli è con ventura congiunto.*

*Ei diranno di sì, ma mentiranno;
e questo amor dolorosa pazzia
con risa e con ischerni chiameranno;
senza veder che sola un'ora fia
quella che sé e' danari perderanno,
senza aver gioia saputo che sia
nella lor vita: Iddio gli faccia tristi,
ed agli amanti doni i loro acquisti.¹*

Ottave sconnesse e saltellanti, assai inferiori alle bellissime che precedono; il poeta sa meglio descrivere che ragionare; pure ci senti per entro un po' di calore, e la conclusione è felicissima: è un moto subito e vivace di immaginazione, come di rado gl'incontra.

Sotto aspetto epico questo racconto è una vera novella con tutte le situazioni divenute il luogo comune delle storie d'amore, i primi ardenti desiri, l'intramessa di un amico pietoso e le ritrosie della donna, le raffinate voluttà del godimento, la separazione degli amanti, le promesse e i giuramenti e gli svenimenti della donna, la sua fragilità e i lamenti e i furori del tradito amante. Sotto vernice antica spunta il mondo interiore del Boccaccio, una mollezza sensuale dell'immaginazione congiunta con una disposizione al comico e al satirico. L'infedeltà di Griseida lo fa uscire in questo ritratto della donna:

*Giovine donna è mobile, e vogliosa
è degli amanti molti, e sua bellezza
estima più ch'allo specchio, e pomposa
ha vanagloria di sua giovinezza;
la qual quanto piacevole e vezzosa*

1. *Filostrato*, III, 38-9, ed. cit., XIII, p. 93. Il verso 6 della prima ottava propriamente suona: « tanto piacer fu mai da lor prestato ».

*è più, cotanto più seco l'apprezza:
virtù non sente, né conoscimento,
volubil sempre come foglia al vento.*¹

A Beatrice e Laura succede Griseida; all'amore platonico l'amore sensuale; al volo dell'anima verso la sua patria, il cielo, succede il tripudio del corpo. La reazione è compiuta. A Dante succede il Boccaccio.

La contraddizione prende quasi aria di parodia inconscia nell'*Amorosa visione*. La *Commedia* è imitata nel suo disegno e nel suo meccanismo. Anche il Boccaccio ha la sua visione. Anch'egli incontra la bella donna, che dee guidarlo all'altura, che è « principio e cagion di tutta gioia », ² via a salute e pace. Ma dove nella *Commedia* si va di carne a spirito, sino al sommo Bene, in cui l'umano è compiutamente divinizzato o spiritualizzato, dove nella *Commedia* il sommo Bene è scienza e contemplazione: qui il fine della vita è l'umano e la scienza è il principio, e l'ultimo termine è l'amore, e la fine del sogno è in questi versi:

*Tutto stordito mi riscossi allora,
e strinsi a me le braccia, e mi credea
infra esse madonna averci ancora.*³

Il paradiso del Boccaccio è un tempio dell'umanità, un nobile castello, che ricorda il Limbo dantesco, ricco di sale splendide e storiato, come sono le pareti del purgatorio. Ed è tutta la storia umana, che ti viene innanzi in quelle pitture. Dante invoca le muse, l'alto ingegno;⁴ il Boccaccio invoca Venere:

*O somma, o graziosa intelligenza,
che movi il terzo cielo, o santa dea,
metti nel petto mio la tua potenza.*⁵

Una scala assai stretta mena al castello, e sulla piccola porta è questa scritta:

1. *Ibid.*, VIII, 30, vol. cit., p. 253. 2. *Inf.*, I, 78. Subito dopo, sono inserite nel discorso altre due espressioni dantesche: *Purg.*, XXX, 127 cit. (« Quando di carne a spirto era salita ») e *Par.*, XXVI, 134 (« I s'appellava in terra il sommo bene »). 3. *Amorosa visione*, XLIX, 46-8, ed. cit., XIV, p. 198. Il nobile castello, ricordato subito dopo, *ibid.*, II, ivi, p. 9. 4. *Dante . . . ingegno*: cfr. *Inf.*, II, 7. 5. *Amorosa visione*, II, 1 sgg. Il primo verso propriamente suona: « O somma graziosa intelligenza ».

*Questa
piccola porta mena a via di vita,
posta che paia nel salir molesta:
riposo eterno dà cotal salita.
Dunque salite su senza esser lenti:
l'animo vinca la carne impigrita.¹*

Eccoci nella prima sala. E vi son pinte le sette scienze, e via via schiere di filosofi e poi di poeti, a quel modo che fa Dante nel Limbo. Tutto il canto quinto è consacrato a Virgilio e a Dante, del quale dice:

*Costui è Dante Alighier fiorentino,
il qual con eccellente stil vi scrisse
il sommo Ben, le pene e la gran morte:
gloria fu delle muse, mentre visse,
né qui rifiutan d'esser sue consorte.²*

Dalla sala delle Muse si passa nella sala della Gloria. E ti sfilano innanzi moltitudine di uomini venuti in fama, quasi un quadro della storia del mondo. Da Saturno e Giove scendi all'età de' giganti e degli eroi, poi giungi agli uomini e alle donne illustri di Grecia e di Roma, in ultimo viene la cavalleria ne' suoi due circoli di Arturo e Carlomagno, sino all'ultimo cavaliere, Federico II, e l'occhio si stende a Carlo di Puglia, Corradino, Ruggeri di Loria e Manfredi. Il poeta dà libero corso alla sua vasta erudizione, intento più a raccogliere esempi che a lumeggiarli: sicché nessuno de' suoi personaggi è giunto a noi così vivo, come è l'Omero e l'Aristotile del Limbo dantesco, o l'Omero del Petrarca.³

Siamo infine nella sala di Amore e Venere. E come innanzi la storia, qui vien fuori la mitologia, e senti le prodezze amorose di Giove, Marte, Bacco e Pluto ed Ercole. Poi vengono gli amori di Giasone, Teseo, Orfeo, Achille, Paride, Enea, Lancillotto.

Scienza, gloria, amore, ecco la vita quando non vi s'intrometta la Fortuna e colpisca Cesare o Pompeo nel sommo della felicità. Percorsi i circoli della vita, comincia il tripudio, o la beatitudine; e non sono già le danze delle luci sante nel trionfo di Cristo o degli angeli, ma le voluttuose danze di un paradiso maomettano, o le danze delle ninfe napolitane a Baia. Il poeta s'innamora, e mentre in sogno si tuffa negli amorosi diletti e tiene fra le braccia la donna, si sveglia, e la sua guida gli dice:

1. *Ibid.*, II, 64-9. 2. *Ibid.*, V, 84-8. 3. *come è l'Omero . . . Petrarca*: rispettivamente *Inf.*, IV, 86-8 e 130-2, e *Trionfo della Fama*, III, 10-6.

*ciò che porse
il tuo dormire alla tua fantasia
tutto averai.¹*

E mentre la visione si dilegua, ella lo raccomanda al «Sir di tutta pace», all'Amore.

Con le stesse forme e con lo stesso disegno di Dante il Boccaccio riesce a un concetto della vita affatto opposto, alla glorificazione della carne, nella quale è il riposo e la pace. La «divina commedia» qui è cavata fuori del soprannaturale, in cui Dante aveva involupata l'umanità e sé stesso e il suo tempo, ed è umanizzata, trasformata in un real castello, sede della coltura e dell'amore. Se non che il Boccaccio non vide che quelle forme contemplative e allegoriche, naturale involucro di un mondo mistico e soprannaturale, mal si attagliavano a quella vita tutta attiva e terrena, ed erano disformi al suo genio, superficiale ed esterno, privo di ogni profondità ed idealità: perciò riesce monotono, prolisso e volgare. Oggi, a tanta distanza, c'è difficile a concepire come non abbia trovato subito il suo genere, che è la rappresentazione della vita nel suo immediato, sciolta da ogni involucro non solo teologico e scolastico, ma anche mitologico e cavalleresco. Ma lento è il processo dell'umanità anche nell'individuo, che passa per molte prove e tentennamenti prima di trovare sé stesso. Il Boccaccio, amico delle muse, stima co' suoi contemporanei che «le cose volgari non possono fare un uomo letterato» e che si richiedono «più alti studii». E gli alti studii sono il latino e il greco, la conoscenza dell'antichità. Il suo maggior titolo di gloria era l'ampia erudizione, che lo rendeva superiore a Dante ed anche al suo «Silvano», il Petrarca. Trova innanzi a sé forme consacrate e ammirate, le forme epiche di Virgilio e Stazio, le forme liriche di Dante e di Silvano, e in quelle forme vuol realizzare un mondo prosaico che gli si moveva dentro. Nei suoi primi lavori salta fuori tutto il suo mondo greco-romano, mitologico e storico, con grande ammirazione de' contemporanei. Gli amori di Troilo e Griseida, d'Arcita e Palemone passarono le Alpi e fecondarono l'immaginazione di Chaucer;² i quadri storici e mitologici

1. *Amorosa visione*, L, 13-5, vol. cit., p. 201. Per il «sir di tutta pace», ricordato subito dopo, cfr. il verso finale del poemetto: «Io v'accomando al Sir di tutta pace». 2. *Gli amori* . . . Chaucer: alla fortuna del Boccac-

della sua visione ispirarono molti «Saggi» e molti «Tempii» dell'umanità. Chi legge i *Reali di Francia* e tante scarse traduzioni di romanzi francesi allora in voga, può concepire che gran miracolo dovè parere la *Teseide*, il *Filostrato* e il *Filocolo*. Anche nelle sue *Rime* si vede l'uomo nuovo alle prese con forme vecchie. Vi trovi il solito repertorio, l'innamoramento, i sospiri, i desiri, i pentimenti, il volgersi a Dio e alla Madonna, ma la bella unità lirica del mondo di Dante e del Petrarca è rotta, ed ogni idealità è scomparsa. Dietro alle stesse forme è un diverso contenuto che mal vi si adagia. La donna in nome è ancora un'angioletta, ma che angio! Ella sta non raccolta e modesta nella sua ingenuità infantile, come Bice; o nella sua casta dignità, come Laura; ma «all'ombra di mille arbori fronzuti, in abito leggiadro e gentile-sco tende lacci con gli occhi vaghi e col cianciar donnesco».¹ Hai la donna vezzosa e civettuola della vita comune, ed un amante distratto, che ora esala sospiri profani in forme platoniche e tradizionali, ora pianta lì la sua angioletta, e si sfoga contro i suoi avversarii, e ragiona della morte e della fortuna, o inveisce contro le donne:

*Elle donne non son, ma doglia altrui,
senza pietà, senza fé, senz'amore,
liete del mal di chi più lor credette.*²

Perché meglio si comprenda questa disarmonia tra forme convenzionali e un contenuto nuovo, guardiamo questo sonetto:

*Sulla poppa sede a d'una barchetta,
che 'l mar segando presta era tirata,
la donna mia con altre accompagnata,
cantando or una, or altra canzonetta.
Or questo lito ed or quell'isoletta,
ed ora questa ed or quella brigata
di donne visitando, era mirata
qual discesa dal ciel nuova angioletta.
Io che seguendo lei vedeva farsi
da tutte parti incontro a rimirla*

cio fuori d'Italia è un accenno nella *Storia* cit. dell'Emiliani-Giudici, I, p. 324; ma più probabilmente, per le traduzioni in Francia e per l'influenza da lui esercitata su Chaucer, il De Sanctis ebbe presenti le pagine dedicate all'argomento dal GINGUENÉ, *Histoire littéraire d'Italie*, Milan 1820, pp. 101 sgg. 1. *Rime*, XXXVIII, 1-4, ed. cit., XVI, p. 65. 2. *Ibid.*, XXXV, *Poco senno ha chi crede la fortuna*, 12-4, ivi, p. 64.

*gente, vedea come miracol novo:
ogni spirito mio in me destarsi
sentiva, e con Amor di commendarla
vago non vedea mai il ben ch'io provo.¹*

Il sonetto comincia bene, in forma disinvolta e fresca, ancoraché per la parte tecnica un po' trascurata. In quelle giovanette, che cantano a mare e vanno a visitare le amiche e sono ammirate dalla gente, vedi una scena tutta napoletana, e ti corre innanzi Baia, sede di segrete delizie che destano le furie gelose del poeta.² Ma questa bella scena alla fine si guasta, col solito Spirito e col solito Amore vago di commendare, e riesce in una freddura. Chi vuol vedere un sonetto affatto moderno, dove l'autore si è sciolto da ogni involucro artificiale, e ti coglie in atto la vita di Baia con le sue soavità e le sue licenze, senta questo:

*Intorno ad una fonte, in un pratello
di verdi erbette pieno e di bei fiori,
sedeano tre angiolette, i loro amori
forse narrando; ed a ciascuna il bello
viso adombrava un verde ramoscello
che i capei d'or cingea, al qual di fuori
e dentro insieme due vaghi colori
avvolgeva un soave venticello.*

*E dopo alquanto l'una alle due disse,
com'io udii: — Deh! se per avventura
di ciascuna l'amante or qui venisse,
fuggiremo noi quinci per paura? —
A cui le due risposer: — Chi fuggisse,
poco savia saria con tal ventura.³*

Qui senti il Boccaccio in quella sua mescolanza di sensuale e malizioso. Gli scherzi del venticello sono abbozzati con l'anima di un satiro che divora con gli occhi la preda, e la chiusa cinica così inaspettata ti toglie a ogni idealità e ti gitta nel comico. Qui il Boccaccio trova sé stesso. Fu chiamato «Giovanni della tranquillità» per quella sua spensierata giovialità, che lo teneva lontano da ogni esagerazione delle passioni, e tiravalo nel godimento e nel gusto della vita reale. E quantunque si doglia dell'epiteto come d'una ingiuria e lo rifiuti sdegnosamente,⁴ pure è là il suo genio

1. *Ibid.*, xxxii, ivi, p. 62. 2. «Perir possa il tuo nome, Baia, e il loco» [n. d. a.]. *Ibid.*, iv, ivi, p. 48. 3. *Ibid.*, xii, ivi, p. 52. 4. *lo rifiuti sdegnosamente*: per il risentimento suscitato in lui dal nomignolo «Johannes

e la sua gloria, e non dove sfoggia in forme rettoriche sentimento ed erudizione. Fu chiamato anche «uomo di vetro», per una cotal sua mobilità d'impressioni e di risoluzioni, di cui sono esempio le *Rime*, dove invano cerchi l'unità organica del *Canzoniere*, e un disegno qualunque, avvolto il poeta dalle onde delle impressioni e della vita reale e de' suoi studi e reminiscenze classiche. Pure tra molte volgarità trovi un elevato sentimento dell'arte, o, come egli dice, «l'amor delle muse, che lo trae d'inferno», come chiama la terra deserta dalle muse. «Vidi», egli canta,

*una ninfa uscire
d'un lieto bosco, e verso me venire
co' crin ristretti da verde corona.
A me venuta disse: — Io son colei,
che fo di chi mi segue il nome eterno,
e qui venuta sono ad amar presta;
lieva su, vieni; — ed io già di costei
acceso, mi levai; ond'io d'inferno
uscendo, entrai nell'amorosa festa.¹*

Da questo elevato sentimento dell'arte è uscito il sonetto sopra Dante, scritto con una gravità e vigore di stile così insueto, che farebbe quasi dubitare sia cosa sua:

*Dante Alighieri son, Minerva oscura
d'intelligenza e d'arte, nel cui ingegno
l'eleganza materna aggiunse al segno,
che si tien gran miracol di natura.*

*L'alta mia fantasia pronta e sicura
passò il tartareo e poi il celeste regno,
e il nobil mio volume feci degno
di temporale e spirital lettura.*

*Fiorenza gloriosa ebbi per madre,
anzi matrigna a me pietoso figlio,
colpa di lingue scellerate e ladre.*

*Ravenna fummi albergo del mio esiglio;
ed ella ha il corpo, e l'alma il sommo Padre,
presso cui invidia non vince consiglio.²*

tranquillitatum» appostogli da Niccolò Acciaiuoli, si veda la lettera del 1353 a Zanobi da Strada; così per l'altro epiteto, «uomo di vetro e subito», affibbiatogli da Francesco Nelli e ricordato più avanti, la celebre *Lettera al Priore di S. Apostolo, spenditore a Napoli del Gran Siniscalco Acciaiuoli*, della quale è fatto cenno anche più oltre: entrambe in *Opere* cit., XVII, pp. 101 sgg. e 37 sgg. 1. *Rime*, XVIII, *Infra l'eccelso coro d'Elicona*, vv. 6-14; vol. cit., p. 60. 2. *Ibid.*, CVIII, ivi, p. 103.

La stessa disparità tra le forme e il contenuto troviamo nella *Fiammetta* e nel *Corbaccio* o *Laberinto d'amore*. Sono due generi nuovi e pel contenuto affatto moderni. La *Fiammetta* è un romanzo intimo e psicologico, dove una giovane amata e abbandonata narra ella medesima la sua storia, rivelando con la più fina analisi le sue impressioni. Il *Corbaccio* è la satira del sesso femminile fatta dal vendicativo scrittore, canzonato da una donna. La scelta di questi argomenti è felicissima. L'autore volge le spalle al medio evo e inizia la letteratura moderna. Di un mondo mistico-teologico-scolastico non è più alcun vestigio. Oramai tocchiamo terra: siamo in cospetto dell'uomo e della natura. Abbiamo una pagina di storia intima dell'anima umana, colta in una forma seria e diretta nella *Fiammetta*, in una forma negativa e satirica nel *Corbaccio*. La letteratura non è più trascendente, ma immanente, cioè a dire vede l'uomo e la natura in sé stessa, e non in forme estrinseche e separate, mitologiche e allegoriche. Ma il Boccaccio non sa trovare le forme convenienti a questo contenuto. Per rappresentarlo nella sua verità non aveva che a mettersi in immediata comunione con quello ed esprimere le sue impressioni così naturali e fresche come gli venivano. Ma s'accosta a questo mondo con l'animo preoccupato dall'erudizione, dalla storia, dalla mitologia e dalla retorica, e lo vede, lo dipinge a traverso di queste forme. L'impressione giungendo nel suo spirito vi è immediatamente falsificata, né si riconosce più dietro a quel denso involucro, che se non è teologico-scolastico, è pur qualche cosa di più strano, è mitologico-rettorico. Nasce una nuova trascendenza, la cui radice non è nel naturale sviluppo del pensiero religioso e filosofico, come l'antica, ma nell'avviamento classico preso dalla coltura. Fiammetta abbandonata da Panfilo, prima di fare i suoi lamenti, vuol vedere come in Virgilio si lamenta Didone abbandonata, pensando che a lei non è lecito di lamentarsi in altra guisa. E se vuol consolarsi, cercando compagni al suo dolore, ti fa un trattato di storia antica, narrando tutti i casi infelici di amore degli antichi iddii ed eroi. E se sogna, cerca in Ovidio la spiegazione de' sogni. Vuol dire che sente vergogna di palesare i suoi godimenti amorosi? E ti definisce la vergogna e ragiona lungamente de' suoi effetti sulle donne. Vuol esprimere gioia, speranza, timore, dolore, ira, gelosia? E analizza ciascuno di questi sentimenti, facendo tesoro di tutti i luoghi topici registrati da Aristotile. Bisogna ve-

dere con che diligenza il Sansovino nota tutti i luoghi etici e patetici, e le imitazioni e le erudizioni della *Fiammetta*, a guida de' maestri e degli scolari.¹ Dante, Minerva oscura, poté spesso tra le nebbie delle sue allegorie attingere il mondo reale, perché era artista, e se è scolastico non è mai rettorico: il Boccaccio non può distrigarsi da quel mondo artificiale e coglier la natura, perché gli manca ogni serietà di vita interiore nel pensiero e nel sentimento, e vi supplisce con le esagerazioni e le amplificazioni. Che dirò delle sue descrizioni così minute, come le sue analisi, e tutte di seconda mano, non ispirate dall'impressione immediata della natura? Veggasi il suo inverno e la primavera e l'autunno, e tutte le sue descrizioni della bellezza virile e femminile, fatte con la squadra e col compasso. Così gli è venuto scritto un romanzo prolisso, noioso, in guisa che, a sentir quegli eterni lamenti della *Fiammetta* che aspetta Panfilo, siamo tentati di dire: — Panfilo, torna presto! che non la sentiamo più.

Più conforme al suo genio è il *Corbaccio*, satira delle donne. Ma come il burlato è lui, le risa sono a sue spese, specialmente quando si lamenta che una donna abbia potuto farla a lui, che pure è un letterato. Vi mostra egli così poco spirito come nella lettera a Nicolò Acciaiuoli, che il Petrarca grecizzando chiamava Simonide,² dove leva le alte strida perché, invitato alla corte di Napoli, gli sia toccata quella cameraccia e quel lettaccio, ed esce in vituperii, in minacce, in pettegolezzi, resi ancora più ridicoli da quella forma ciceroniana. Come qui minaccia e vitupera e inveisce alla latina, così nel *Corbaccio* satireggia con la storia, co' luoghi comuni degli antichi poeti, narrando fatti o allegorie e ammassando noiosi ragionamenti. L'ordito è semplicissimo. Il

1. *Bisogna vedere . . . scolari*: negli scritti del Sansovino (dal *Ragionamento al Segretario*) non è traccia di riferimento alla *Fiammetta*; né il romanzo boccacesco figura tra le edizioni da lui curate. Con ogni probabilità il De Sanctis vuol alludere alla lettera premessa dal poligrafo veneziano alla sua ristampa dell'*Ameto* (G. Giolito, Venezia 1545 e 1558), nella quale sono illustrati l'intento dell'autore, il soggetto dell'opera e i nomi dei personaggi: lettera ricordata anche dal Baldelli (*Vita di Giovanni Boccacci*, Firenze 1806, p. 49) e dal Ginguené, *Histoire* cit., III, p. 60. 2. *che il Petrarca . . . Simonide*: il « Simonide » del Petrarca è, in realtà, Francesco Nelli e al Nelli è diretta la lettera del Boccaccio contro l'Acciaiuoli, per cui cfr. p. 292, nota 4. Stampata la prima volta da Anton M. Biscioni in *Prose di Dante e del Boccaccio* (Firenze 1723, pp. 289 sgg.), la lettera, della quale esiste soltanto la versione volgare, è in *Opere*, ed. cit., XVII, pp. 37 sgg.

Boccaccio, beffato da una donna, si vuole uccidere, ma il timore dell'inferno ne lo tiene, e pensa più saviamente a vivere e a vendicarsi, non col ferro, ma, come i letterati fanno, con «concordare di rime» o «distender di prose».¹ Fra questi pensieri si addormenta e si trova in sogno nel Laberinto d'amore, o valle incantata,² una specie di selva dantesca, dove gli appare un'ombra, ed è il marito della donna, che nel purgatorio espia la troppa pazienza avuta con lei. Costui gli espone tutte le cattive qualità delle donne, a cominciare dalla sua. E quando si è bene sfogato, lo conduce sopra di un monte altissimo, onde vede il laberinto metter capo nell'inferno. Questa vista guarisce il Boccaccio del mal concetto amore. Come si vede, la satira non è rappresentazione artistica, ma esposizione, in forma di un trattato di morale, de' vizii femminili. Nondimeno trovi qua e là di bei motti, e novelle grazie e descrizioni vivaci dei costumi delle donne, con l'uso felicissimo del dialetto fiorentino, com'è la donna in chiesa, che «incomincia una dolente filza di paternostri, dall'una mano nell'altra e dall'altra nell'una trasmutandogli senza mai dirne niuno»,³ o la donna che con le sue gelosie non dà tregua al marito, e «di ciarlare mai non resta, mai non molla, mai non fina: dälle, dälle, dälle, dalla mattina infino alla sera, e la notte ancora non sa restare».⁴ Nelle sue gelose querele si rivela il vero genio del Boccaccio, una forza comica accompagnata con rara felicità di espressione, attinta in un dialetto così vivace e già maturo, pieno di scorciatoie, di frizzi, di motti, di grazie. Citiamo alcuni brani:

Credi tu ch'io sia abbagliata, e ch'io non sappia a cui tu vai dietro? a cui tu vogli bene? e con cui tutto il dì favelli? Misera me, che è cotanto tempo ch'io ci venni, e pur una volta ancora non mi dicesti: — Amor mio, ben sia venuta. — Ma alla croce di Dio, io farò di quelle a te che tu fai a me. Or son io così sparuta? non son io così bella, come la cotale? Ma sai che ti dico? chi due bocche bacia, l'una convien che puzzi. Fatti costà, se Iddio m'aiuti, tu non mi toccherai: va' dietro a quelle di cui tu se' degno, ché certo tu non eri degno d'aver me, e fai bene ritratto di quello che tu sei, ma a fare a fare sia.⁵

1. *Corbaccio*, ed. cit., v, p. 249: «Solo che tanto tempo mi sia prestato ch'io possa o concordar rime o distendere le prose». 2. *e si trova . . . incantata*: cfr. *ibid.*, pp. 167-8. 3. *Ibid.*, p. 232. Nel testo, propriamente: «tramutandoli, senza mai dirne uno». 4. *Ibid.*, p. 221. 5. *Ibid.*, p. 189. Il passo è dato con talune omissioni e semplificazioni grafiche.

Questa è lingua già degna di Plauto, e il *Corbaccio* è sparso di cotali scene, degne di colui che aveva già scritto il *Decamerone*.

Fra' tanti peccati che il marito tradito e l'amante burlato attribuiscono alla donna c'è pur questo, che «le sue orazioni e i suoi paternostri sono i romanzi franceschi», e «tutta si stritola quando legge *Lancillotto* o *Tristano* nelle camere segretamente». E anche «legge la canzone dello indovinello, e quella di Florio e di Biancefio, e simili altre cose assai». ¹ Sono preziose rivelazioni sulla letteratura profana e proibita, allora in voga. Ma se peccato c'è, il maggior peccatore era il Boccaccio per l'appunto, che per piacere alle donne scrivea romanzi. Pure è lecito credere ch'elle leggevano con più gusto la nuda storia francesca di Florio e Biancefio, che l'imitazione letteraria fatta dal Boccaccio, detta *Filocolo*, dove Biancefio (*Blanchefleur*) è chiamata all'italiana Biancofiore. ² Alle donne caleva poco di mitologia e storia antica, e se tanta erudizione e artificio rettorico potea parere cosa mirabile al suo maestro di greco, Pilato, e a' latinisti e grecisti che erano allora i letterati, le donne, che cercavano ne' libri il piacer loro, facevano de' suoi scritti poca stima, e, «ciò che peggio era, per lui, Aristotile, Tullio, Virgilio e Tito Livio e molti altri illustri uomini creduti suoi amici e domestici, come fango scalpitarono e schernivano». ³ In verità, le donne col loro senso naturale erano migliori giudici in letteratura che Leonzio Pilato e tutti i dotti.

Quelli che chiamarono tranquillo il nostro Giovanni espressero un concetto più profondo che non pensavano. La tranquillità è appunto il carattere del nuovo contenuto che egli cercava sotto forme pagane. La letteratura del medio evo è tutt'altro che tranquilla; anzi il suo genio è l'inquietudine, un cercare continuo il di là senza speranza di attingerlo. ⁴ Il suo uomo è sospeso

1. *Ibid.*, p. 233. Nel testo: «e simili cose assai». 2. *L'imitazione . . . Biancofiore*: sulla derivazione del *Filocolo* dal «roman» francese, cfr. p. 282, nota 1. 3. *Corbaccio*, ed. cit., p. 236. Il passo, liberamente parafrasato, nel testo suona: «Le tue Muse da te amate e commendate tanto quivi erano chiamate pazze, e ogni tua cosa matta e bestiale era tenuta, e oltre a questo v'era assai peggio che per te; Aristotile, Tullio, Virgilio e Tito Livio e molti altri uomini illustri (per quel ch'io creda) tuoi amici e domestici, erano, come fango, da loro scherniti e annullati, e, peggio che montoni maremmani, sprezzati e avviliti». 4. *un cercare . . . attingerlo*: così nel ms. e nella «Nuova Antologia». Nelle edizioni Morano e successive: «Un carcere continuo, il di là senza speranza di attingerlo». Cfr. la lettera del De Sanctis al Morano del 2 settembre 1870: «Noto con dispiacere parecchi errori di

da terra, con gli occhi in alto, accesi di desiderio. L'uomo del Boccaccio è, al contrario, assiso, in ozio idillico, con gli occhi volti alla madre terra, alla quale domanda e dalla quale ottiene l'appagamento. Ma al Boccaccio non piace esser chiamato tranquillo, inconsapevole che la sua forza è lì dov'è la sua natura. E si prova nel genere eroico e cavalleresco, e nelle confessioni della *Fiammetta* tenta un genere lirico-tragico. Tentativi infelici di uomo che non trova ancora la sua via. L'indefinito è negato a lui, che descrive la natura con tanta minutezza di analisi. Il sospiro è negato a lui, che numera ad uno ad uno i fenomeni del sentimento. L'eroico e il tragico non può allignare in un'anima idillica e sensuale. E quando vi si prova, riesce falso e rettorico. Perciò non gli riesce ancora di produrre un mondo, cioè una totalità organica, armonica e concorde. Nel suo mondo epico-tragico-cavalleresco penetra uno spirito eterogeneo e dissolvente, che rende impossibile ogni formazione artistica, il naturalismo pagano: spirito invitto, perché è il solo che vive al di dentro di lui, il solo che si possa dire il suo mondo interiore. E quando gli riesce di coglierlo nella sua semplicità e verità, come gli si move al di dentro, allora trova sé stesso e diviene artista. Questo mondo, gittato come frammento discorde e caotico ne' suoi romanzi epici e tragici, par fuori in tutta la sua purezza nel *Ninfale fiesolano* e nel *Ninfale d'Ameto*.

Qui l'autore, volgendo le spalle alla cavalleria e a' tempi eroici, rifà con l'immaginazione i tempi idillici delle antiche favole e dell'età dell'oro, quando le deità scendevano amicamente nella terra popolata di ninfe, di pastori, di fauni e di satiri. La mitologia non è qui elemento errante fuori di posto in mondo non suo, è lei tutto il mondo.

Questo mondo mitologico primitivo è un inno alla natura. Nel *Ninfale fiesolano* la ninfa sacra a Diana, vinta dalla natura, manca al suo voto ed è trasmutata in fonte. L'anima del racconto è il dolce peccato, nel quale cadono Africo e Mensola non per corruzione o depravazione di cuore, ma per l'irresistibile forza della natura nella piena semplicità ed innocenza della vita; sì che,

stampa nel primo volume, specialmente verso la fine, della quale non mi avete mandato le strisce. Per darvi un esempio, ci trovo *carcere* e deve dire *cercare!*»; in *Scritti varii inediti o rari*, a cura di B. Croce, Napoli 1898, II, p. 247.

saputo il fatto, ne viene compassione alla stessa Diana. Indi a poco sopraggiunge Atalante, e con la guida del figlio della colpa, nato da Mensola, distrugge gli asili sacri a Diana, e marita le ninfe per forza, ed edifica Fiesole, ed introduce la civiltà e la coltura. Così il mondo mitologico perisce con le sue selvatiche istituzioni, e comincia il viver civile conforme alle leggi della natura e dell'amore.

Il racconto è diviso in sette parti o canti ed è in ottava rima. L'autore, non costretto a gonfiare le gote né a raffinare i sentimenti, si fa cullare dolcemente dalla sua immaginazione in questo mondo idillico, e descrive paesaggi e scene di famiglia e costumi pastorali con una facilità che spesso è negligenza, non è mai affettazione o esagerazione. La tromba è mutata nella zampogna, suono più umile, ma uguale e armonioso: l'ottava procede piana e naturale, talora troppo rimessa; e non mancano di bei versi imitativi. Africo e Mensola debbono dividersi, ché l'ora è tarda; e il poeta dice:

*partir non si sanno,
ma or si partono, or tornano, or vanno.¹*

Altrove dice:

*sempre mirandosi avanti ed intorno,
se Mensola vedea, poneva mente.²*

Frequente è in lui l'uso dello sdrucchiolo in mezzo al verso, e quell'entrare de' versi l'uno nell'altro, che slega e intoppa le sue ottave eroiche, ma dà a queste ottave idilliche un aspetto di naturalezza e di grazia. Il suo periodo poetico, saltellante e imbrogliato nella *Teseide*, qui è corrente e spedito, assai prossimo al linguaggio naturale e familiare:

*Ella lo vide prima che lui lei,
perché a fuggir del campo ella prendea:
Africo la senti gridare — Omei —,
e poi guardando fuggir la vedea:
e infra sé disse: « Per certo costei
è Mensola », e poi dietro le correa;
e sì la prega e per nome la chiama,
dicendo: — Aspetta quel che tanto t'ama.³*

1. *Ninfale fiesolano*, v, 54; ed. cit., xvii, p. 211. 2. *Ibid.*, II, 26; ivi, p. 36.

3. *Ibid.*, 27; ivi, p. 37.

Africo dorme; e il padre dice alla moglie, Alimena:

— O cara sposa,
*nostro figliuol mi pare addormentato,
 e molto ad agio in sul letto si posa,
 sì che a destarlo mi parria peccato,
 e forse gli saria cosa gravosa
 se io l'avessi del sonno svegliato.*
 — E tu di' vero, — diceva Alimena —
*lascial posare e non gli dar più pena.*¹

Manca il rilievo: per soverchia naturalezza si casca nel triviale e nel volgare. Più tardi verrà il grande artista, che calerà in questo mondo della natura e dell'amore appena sbozzato e pur ora uscito alla luce, e gli darà l'ultima e perfetta forma.

Simile di disegno, ma in più larghe proporzioni, è il *Ninfale d'Ameto*. È il trionfo della natura e dell'amore sulla barbarie de' tempi primitivi. E il barbaro qui non è la ninfa, sacrata a Diana, che per violenza di natura rompe il voto, ma è il pastore, abitatore della foresta co' fauni e le driadi, che scendendo al piano lascia l'alpina ferità e prende abito civile. Il luogo della scena comincia in Fiesole, negli antichissimi tempi detta Corito, quando vi abitavano le ninfe e non era venuto ancora Atalante a cacciarle via e introdurvi costumi umani. Così l'*Ameto* si collega col *Ninfale fiesolano*. Il pastore Ameto erra e caccia su pel monte e per la selva, quando un dì affaticato giunge co' suoi cani al piano, presso il Mugnone, e riposando e trastullandosi co' cani, gli giunge all'orecchio un dolce canto, e guidato dalla melodia scopre più giovanette intorno alla bellissima Lia. Sono ninfe, non sacrate a Diana, ma a Venere. Lia racconta nella sua canzone la storia di Narciso, «bellissimo e crudo cacciatore»,² che, rifiutando il caro amore delle donne e innamorato della sua immagine, fu convertito in fiore. Ameto parte pensoso, recando seco l'immagine di Lia. Venuta la primavera, torna al piano, e cerca e chiama Lia, descrivendo la sua bellezza e offrendole doni:

*Tu sei lucente e chiara più che il vetro
 ed assai dolce più ch'uva matura;
 nel cuor ti sento, ond'io sempre t'impetro.
 E siccome la palma in ver l'altura*

1. *Ibid.*, III, 6; ivi, p. 56. 2. *Ninfale d'Ameto*, II, 23; ed. cit., xv, p. 12.

*si stende, così tu, viepiù vezzosa
che il giovanetto agnel ne la pastura;
e sei più cara assai e graziosa
che le fredde acque a' corpi faticati,
o che le fiamme a' freddi, o ch'altra cosa.*

*E i tuoi capei più volte ho simigliati
di Cerere a le paglie secche e bionde,
dintorno crespi al tuo capo legati . . .*

*Vieni, ch'io serbo a te giocondo dono,
che io ho còlti fiori in abbondanza
agli occhi bei, d'odor soave e buono.*

*E siccome suol esser mia usanza,
le ciriege ti serbo, e già per poco
non si riscaldan per la tua distanza.*

*Con queste, bianche e rosse come fuoco
ti serbo gelse, mandorle e susine,
fravole e bozzacchioni in questo loco,
belle peruzze e fichi senza fine,
e di tortole ho presa una nidata,
le più belle del mondo, e piccoline.¹*

Si avvicinano i giorni sacri a Venere, e nel suo tempio traggono pastori e fauni e satiri e ninfe, e Ameto trova la sua Lia fra bellissime ninfe, delle quali contempla le bellezze parte a parte, fatto giudice esperto e amoroso. E tutti fan cerchio a un pastore che canta le lodi di Venere e di Amore. Sopravvengono altre ninfe, le quali « non umane pensava, ma dee », e contempla rapito celesti bellezze, e di pastore si sente divenuto amante, dicendo: « Io, usato di seguire bestie, amore poco avanti da me non saputo seguendo, non so come mi convertirò in amante seguendo donne ».² Le belle ninfe gli siedono intorno, ed egli scioglie un inno a Giove e canta la sua conversione. Questi sono gli antecedenti del romanzo, sparsi di vaghissime descrizioni di bellezze femminili in quella forma minuta e stancante che è il vizzo dell'autore. Lia propone che ciascuna ninfa canti la sua storia e canti la deità reverita da lei, acciocché « oziose, come le misere fanno, non passino il chiaro giorno ».³ Sedute in cerchio e posto in mezzo Ameto, come loro presidente o antistite, cominciano i loro racconti. Sono sette ninfe: Mopsa, Emilia, Adiona, Acrimonia, Agapes, Fiam-

1. *Ibid.*, 61-72 e 85-96; ivi, pp. 26-7. Il verso 63 propriamente suona: « nel cuor ti sento, ov'io sempre t'impetro ». L'episodio delle ninfe, ricordato più sotto, *ibid.*, p. 37. 2. *Ibid.*, p. 49. Nel testo: « mi convertirò in amante servendo donne ». 3. *Ibid.*, p. 58.

metta e Lia, ciascuna consacrata a una divinità, Pallade, Diana, Pomona, Bellona, Venere, delle quali si cantano le lodi. Ne' racconti delle ninfe vedi la vittoria dell'amore e della natura sulla ferina salvatichezza degli uomini, e all'ozio bestiale tener dietro le arti di Pallade, di Diana, di Astrea, di Pomona e di Bellona, la cultura e l'umanità. Ti vedi innanzi svilupparsi tutto il mondo della cultura, e cominciare da Atene ed in ultimo posare in Etruria, dove l'autore con giusto orgoglio pone il principio della nuova cultura. Da ultimo apparisce una luce una e trina, entro la quale guardando Ameto, Mopsa gli occhi asciugandoli, da quelli levò l'oscura caligine, sì che nella luce triforme ravvisa la celeste e santa Venere, madre di amore puro e intellettuale.¹ Tuffato nella fonte da Lia, gittati i panni selvaggi e lavato di ogni lordura, si sente «di brutto fatto uomo»,² e «vede chi sieno le ninfe, le quali più all'occhio che all'intelletto erano piaciute, e ora all'intelletto piacciono più che all'occhio; discerne quali sieno i templi, quali le dee di cui cantano e chenti sieno i loro amori, e non poco in sé si vergogna de' concupiscevoli pensieri avuti». ³ Le ninfe, le quali non sono altro che le scienze e le arti della vita civile, tornano alla celeste patria, e Ameto canta la sua redenzione dallo stato selvaggio.

Questo disegno evidentemente è uscito da una testa giovanile, ancora sotto l'azione di tutti i diversi elementi di quella cultura. Palpabili sono le reminiscenze della *Divina Commedia*. Lia e Fiammetta ricordano Matilde e Beatrice. Il concetto nella sua sostanza è dantesco: è l'emancipazione dell'uomo, il quale, percorse le vie del senso e dell'amore sensuale, è dalla scienza innalzato all'amore di Dio. Anche la forma allegorica è dantesca, non essendo quelle apparizioni che simboli di concetti e figure di quelle separate intelligenze che presiedono alle stelle e regolano i moti dell'animo. Tutto questo si trova involupato in un mondo mitologico, che è la sua negazione, animato da un naturalismo spinto sino alla licenza: Apuleio e Longo contendono con Dante nel cervello dello scrittore.⁴ Il romanzo, che nell'intenzione dovrebbe essere

1. *Da ultimo . . . intellettuale*: vedi *ibid.*, pp. 186 («Io son luce del cielo unica e trina») e 189 («gli occhi asciugandogli, da quelli levò l'oscura caligine che Venere gli toglieva»). 2. *Ibid.*, p. 194: «e brevemente d'animale brutto, uomo divenuto essere li pare». 3. *Ibid.*, p. 193. 4. *Tutto questo . . . scrittore*: non diversamente il Carducci: «Qui l'idillio d'amore persuaso dalla stessa natura s'intreccia con l'epopea delle origini, e la sensualità in mezzo a campi e torrenti è selvatica e pura come nel *Dafni e Cloe*»; *Ai parentali di G. Boccaccio*, vol. cit., p. 275.

spirituale, è nel fatto soverchiato da un vivo sentimento della bella natura e de' piaceri amorosi. Si vede il giovane, che sta con Dante in astratto, ma ha pieno il capo di mitologia, di romanzi greci e franceschi, di avventure licenziose, e fa di tutto una mescolanza. Se qualche cosa in questa noiosa lettura ti alletta, è dove lo scrittore si abbandona alla sua natura, com'è la comica descrizione che Acrimonia fa del suo vecchio marito, nel quale intravvedi già il povero dottore a cui Paganino rubò la moglie,¹ e com'è qua e là qualche pittura e sentimento idillico. Pure, in un mondo così dissonante e scordato si sviluppa chiaramente un entusiasmo giovanile per la coltura e l'umanità. Ci si sente il secolo, che scuote da sé la rozza barbarie, e s'incammina fidente verso un mondo più colto e polito. Ameto si spoglia il ruvido abito del medio evo, e guidato dalle muse prende aspetto gentile e umano. Le ombre del misticismo si diradano nel tempio di Venere. Dante canta la redenzione dell'anima nell'altro mondo. Il Boccaccio canta la fine della barbarie e il regno della coltura. È lo spirito nuovo, da cui più tardi uscirà Lorenzo de' Medici e Poliziano.

Gittando ora un solo sguardo su questi lavori, si possono raccogliere con chiarezza i caratteri della nuova cultura. Le teorie in astratto rimangono le stesse, e il Boccaccio pensa come Dante. Ma nel fatto lo spirito abbandona il cielo e si raccoglie in terra: perde la sua idealità e la sua inquietudine, e diviene tranquillo, calato tutto e soddisfatto nella materia della sua contemplazione. A un mondo lirico di aspirazioni indefinite, espresso nella visione e nell'estasi, succede un mondo epico, che ha ne' fatti umani e naturali il suo principio e il suo termine. Il poeta in luogo d'idealizzare realizza, cioè a dire fugge le forme sintetiche e comprensive che gittano lo spirito in un di là da esse, e cerca una forma nella quale l'immaginazione si trovi tutta e si riposi. Non ci è più il « forse » e il « parere », non una forma appena abbozzata, quasi velo di qualcos'altro, ma una forma terminata e chiusa in sé e corpulenta, nella quale l'oggetto è minutamente analizzato nelle singole parti: alla terzina succede l'analitica ottava. Rimangono ancora le terzine, e le visioni e le allegorie, i sonetti e le canzoni, ma come forme prettamente convenzionali e d'imita-

1. *la comica . . . moglie*: cfr. *Ninfale d'Ameto*, p. 106: « un giovane sparuto, e male conveniente alla mia forma », e *Decam.*, II, 10: « sì come colui che era magro e secco e di poco spirito ».

zione, sciolte dallo spirito che le ha generate: il passato per lungo tempo si continua come morta forma in un mondo mutato. Succedono forme giovani e nuove, più conformi a un contenuto epico. Sul mondo inquieto delle allegorie e delle visioni si alza il sereno e tranquillo mondo pagano, con le sue deità umanizzate, con la sua natura animata, col suo vivo sentimento della bellezza, con la sua disinteressata contemplazione artistica. Queste tendenze non trovano soddisfazione in un contenuto eroico e cavalleresco, perché la serietà di una vita eroica e cavalleresca è ita via insieme col medio evo, e non è più nella coscienza, e non può essere altro che imitazione letteraria e artificio rettorico. Più conveniente a quelle forme è la vita idillica, ne' cui tranquilli ozii, nella cui semplicità e chiarezza l'anima, agitata dalle lotte politiche e turbata dalle ombre di un mondo trascendente, si raccoglie come in un porto e si riposa. L'idillio è la prima forma nella quale si manifesta questa nuova generazione, fiacca e stanca, pur colta ed erudita, che chiama barbara la generazione passata, e celebra i nuovi tempi della coltura e dell'umanità, invocando Venere e Amore.

Specchio di questa società nelle sue fluttuazioni, nelle sue imitazioni, nelle sue tendenze, è il Boccaccio. I suoi tentennamenti e le sue dissonanze provengono dalla coesistenza nel suo spirito d'elementi vecchi e nuovi, vivi e morti, mescolati. Un doppio involucro, mistico e mitologico, circonda come una nebbia questo mondo della natura.

Fra questi tentennamenti si andò formando il *Decamerone*. Il Boccaccio lascia qui cavalleria, mitologia, allegoria, e tutto il suo mondo classico, tutte le sue reminiscenze dantesche, e si chiude nella sua società, e ci vive e ci gode, perché ivi trova sé stesso, perché vive anche lui di quella vita comune. Par così facile attingere la società in questa forma diretta e immediata: pur si vede quanto laboriosa gestazione è necessaria, perché esca alla luce il mondo del tuo spirito.

Quel mondo esisteva prima del *Decamerone*. In Italia abbondavano romanzi e novelle e «canzoni latine», canti licenziosi. Le donne, come abbiám visto, leggevano secretamente tra loro questi libri profani,¹ e i novellatori intrattenevano le liete brigate con racconti piacevoli e licenziosi. Il fondo comune de' roman-

1. *Le donne . . . profani*: cfr. più indietro, a p. 297, il passo del *Corbaccio*; ed. cit., p. 233.

zi erano le avventure de' cavalieri della Tavola rotonda e di Carlomagno. Nell'*Amorosa visione* il Boccaccio cita un gran numero di questi eroi ed eroine, Artù, Lancillotto, Galeotto, Isotta la bionda, Chedino, Palamides, Lionello, Tristano, Orlando, Uliviero, Rinaldo, Guttifrè, Roberto Guiscardo, Federico Barbarossa, Federico II. Egli medesimo scrisse romanzi per far piacere alle donne, e rifatto il romanzo di Florio e Biancofiore, cercò un teatro più conforme a' suoi studii classici ne' tempi eroici e primitivi delle greche tradizioni. Pure, le novelle doveano riuscire più popolari e più gradite, perché più conformi a' tempi e a' costumi. E se ne raffazzonavano o inventavano di ogni sorta, serie e comiche, morali e oscene, variate e abbellite da' novellatori secondo i gusti dell'uditorio. La novella era dunque un genere vivente di letteratura, lasciato in balia dell'immaginazione, e come materia profana e frivola, trascurata dagli uomini colti. Rivale della novella era la leggenda co' suoi miracoli e le sue visioni. Gli uomini colti si tenevano alto in una regione loro propria, e lasciavano a' frati i *Fiorretti di san Francesco* e la vita del beato Colombino,¹ e a' buontemponi la semplicità di Calandrino e le avventure galanti di Alatiel.²

In questo mondo profano e frivolo entrò il Boccaccio, con non altro fine che di scrivere cose piacevoli e far cosa grata alla donna che gliene avea data commissione.³ E raccolse tutta quella materia informe e rozza, trattata da illetterati, e ne fece il mondo armonico dell'arte.

Dotte ricerche sonosi fatte sulle fonti dalle quali il Boccaccio ha attinte le sue novelle. E molti credono si tolga qualche cosa alla sua gloria, quando sia dimostrato che la più parte de' suoi racconti non sono sua invenzione, quasi che il merito dell'artista fosse nell'inventare, e non piuttosto nel formare la materia. Fatto è che la materia, così nella *Commedia* e nel *Canzoniere* come nel *Decamerone*, non uscì dal cervello di un uomo, anzi fu il prodotto

1. *vita del beato Colombino*: gli altri editori vi leggono il titolo dell'operetta di Feo Belcari, notoriamente d'età posteriore, quasi un secolo dopo il *Decameron*. Non è improbabile che il De Sanctis, sulla scorta del Foscolo (*Discorso sul testo del Decamerone*, in *Opere* cit., III, p. 10), intendesse riferirsi allo stesso Giovanni Colombini (1304-1367), le cui lettere erano state allora pubblicate dal Bartoli (Lucca 1856), e precisamente a quella « vita del beato Petroni » ricordata dal Foscolo. 2. *la semplicità . . . Alatiel*: cfr. *Decam.*, VIII, 3 e 6; IX, 3 e 5; e II, 7. 3. *con non altro fine . . . commissione*: cfr. la lettera a Mainardo Cavalcanti, citata dal Ginguenè, *Histoire* cit., III, pp. 76-7, e riportata anche dal Baldelli, *Vita* cit., pp. 161-2.

di una elaborazione collettiva, passata per diverse forme, insino a che il genio non l'ebbe fissata e fatta eterna.

Ci erano in tutti i popoli latini novelle sotto diversi nomi, ma non c'era la novella, e tanto meno il novelliere, in cui i singoli racconti fossero composti ad unità e divenissero un mondo organico. Questo organismo vi spirò dentro il Boccaccio, e di racconti diversi di tempi, di costumi e di tendenze fece il mondo vivente del suo tempo, la società contemporanea, della quale egli aveva tutte le tendenze nel bene e nel male.

Non è il Boccaccio uno spirito superiore che vede la società da un punto elevato e ne scopre le buone e cattive parti con perfetta e severa coscienza. È un artista che si sente uno con la società in mezzo a cui vive, e la dipinge con quella mezza coscienza che hanno gli uomini fluttuanti fra le mobili impressioni della vita, senza darsi la cura di raccogliersi e analizzarle. Qualità che lo distingue sostanzialmente da Dante e dal Petrarca, spiriti raccolti ed estatici. Il Boccaccio è tutto nel mondo di fuori tra' dilette e gli ozii e le vicissitudini della vita, e vi è occupato e soddisfatto, e non gli avviene mai di piegarsi in sé, di chinare il capo pensoso. Le rughe del pensiero non hanno mai traversata quella fronte, e nessun'ombra è calata sulla sua coscienza. Non a caso fu detto Giovanni della tranquillità. Sparisce con lui dalla nostra letteratura l'intimità, il raccoglimento, l'estasi, la inquieta profondità del pensiero, quel vivere dello spirito in sé, nutrito di fantasmi e di misteri. La vita sale sulle superficie e vi si liscia e vi si abbellisce. Il mondo dello spirito se ne va: viene il mondo della natura.

Questo mondo superficiale, appunto perché vuoto di forze interne e spirituali, non ha serietà di mezzi e di scopo. Ciò che lo move non è Dio, né la scienza, non l'amore unitivo dell'intelletto e dell'atto, la grande base del medio evo; ma è l'istinto o l'inclinazione naturale: vera e violenta reazione contro il misticismo. Ti vedi innanzi una lieta brigata, che cerca dimenticare i mali e le noie della vita, passando le calde ore della giornata in piacevoli racconti. Era il tempo della peste, e gli uomini con la morte innanzi si sentivano sciolti da ogni freno e si abbandonavano al carnevale della loro immaginazione.¹ Di questo carnevale il Boc-

1. I lineamenti essenziali sono già nel quadro tracciato dal Quinet, op. cit., I, p. 162: «Le Décaméron n'est rien que l'accent de la joie expansive de

caccio aveva l'immagine nella corte ove avea passati i suoi più bei giorni, attingendo le sue ispirazioni in quel letame, sul quale le Muse e le Grazie sparsero tanti fiori. Un congegno simile trovi già nell'*Ameto*, un decamerone pastorale: se non che ivi i racconti sono allegorici e preordinati ad un fine astratto: non c'è lo spirito della *Divina Commedia*, ma ce n'è l'ossatura. Qui al contrario i racconti non hanno altro fine che di far passare il tempo piacevolmente, e sono veri mezzani di piacere e d'amore, il vero *Principe Galeotto*, titolo italiano del novelliere, velato pudicamente da un titolo greco. I personaggi evocati nell'immaginazione da diversi popoli e tempi appartengono allo stesso mondo, vuoto al di dentro, corpulento al di fuori. Personaggi, attori, spettatori e scrittore sono un mondo solo, il cui carattere è la vita tutta al di fuori, in una tranquilla spensieratezza.

Questo mondo è il teatro de' fatti umani abbandonati al libero arbitrio e guidati ne' loro effetti dal caso. Dio o la provvidenza ci sta di nome, quasi per un tacito accordo, nelle parole di gente caduta nella più profonda indifferenza religiosa, politica e morale. E non c'è neppure quella intima forza delle cose, che crea la logica degli avvenimenti e la necessità del loro cammino; anzi l'attrattivo del racconto è proprio nell'opposto, mostrando le azioni umane per il capriccio del caso riuscire a un fine affatto contrario a quello che ragionevolmente si potea presupporre. Nasce una nuova specie di maraviglioso, generato non dall'intrusione nella vita di forze oltrenaturali sotto forma di visioni o miracoli, ma da uno straordinario concorso di accidenti non possibili ad essere preveduti e regolati. L'ultima impressione è che signore del mondo è il caso. Ed è appunto nel vario giuoco delle inclinazioni e delle passioni degli uomini sottoposte a' mutabili accidenti della vita che è qui il *deus ex machina*, il dio di questo mondo.

E poichè la macchina è il maraviglioso, l'imprevisto, il fortuito, lo straordinario, l'interesse del racconto non è nella moralità degli atti, ma nella loro straordinarietà di cause e di effetti. Non già che il Boccaccio sconosca il mondo morale e religioso, ed alteri le no-

l'homme qui vient d'échapper à la contrainte du moyen âge. Toutes les terreurs amassées par la religion commencent à se dissiper; les fantômes ont disparu; voici l'aube du monde moderne: le ciel et la terre recommencent à sourire; une ivresse de joie saisit les coeurs. Ce n'est pas sans raison que Boccace a fait de la description de la peste de 1348 l'introduction et le prélude de ses frivoles récits . . . ».

zioni comuni intorno al bene od al male, ma non è questo di che si preoccupa e che lo appassiona. Poco a lui rileva che il fatto sia virtuoso o vizioso: ciò che importa è che possa stuzzicare la curiosità con la straordinarietà degli accidenti e dei caratteri. La virtù, posta qui a fare effetto sull'immaginazione, manca di semplicità e di misura, e diviene anch'essa un istrumento del meraviglioso, condotta ad una esagerazione, che scopre nell'autore il vuoto della coscienza ed il difetto di senso morale.¹ Esempio notevole è la Griselda, il personaggio più virtuoso di quel mondo. La quale per mostrarsi buona moglie soffoca tutti i sentimenti della natura e la sua personalità e il suo libero arbitrio. L'autore, volendo foggare una virtù straordinaria, che colpisca di ammirazione gli uditori, cade in quel misticismo contro di cui si ribella e che mette in gioco, collocando l'ideale della virtù femminile nell'abdicazione della personalità, a quel modo che secondo l'ideale teologico la carne è assorbita dallo spirito e lo spirito è assorbito da Dio. Si rinnova il sacrificio di Abramo, e il Dio che mette la natura a così crudel prova è qui il marito. Similmente la virtù in Tito e Gisippo è collocata così fuori del corso naturale delle cose, che non ti alletta come un esempio, ma ti stupisce come un miracolo. Ma virtù eccezionali e spettacolose sono rare apparizioni, e ciò che spesso ti occorre è la virtù tradizionale di tempi cavallereschi e feudali, una certa generosità e gentilezza di re, di principi, di marchesi, reminiscenze di storie cavalleresche ed eroiche in tempi borghesi. La qual virtù è in questo, che il principe usa la sua potenza a protezione de' minori, e soprattutto degli uomini valenti d'ingegno e di studii e poco favoriti dalla fortuna, come furono Primasso e Bergamino, verso i quali si mostrarono magni-

1. *La virtù . . . morale*: analoghe osservazioni, che, pur cogliendo nel vivo, risultano ancora lontane dalla maturità critica di queste pagine, si vedano nelle lezioni giovanili sul *Decameron* e in particolare sulle novelle della decima giornata: «Nella decima giornata l'autore si leva da quel fango e passa a descrivere sentimenti elevati e a narrare azioni virtuose e magnanime. Ma quanto egli era spontaneo e felice nel comico-malizioso, tanto è stentato in questa nuova materia. Nella quale cade a volta a volta in due eccessi: o esagera tanto la virtù (come nelle novelle di Griselda e dei due amici) da renderla assurda, o la attenua in semplice liberalità e cortesia (come in quelle del Saladino ed altri): il che egli chiama *virtù*, ed è la virtù che si vede di frequente anche oggi, che serve a un fine riposto che si vuole raggiungere»; *Teoria e storia* cit., I, p. 269. Le novelle di Griselda e di Tito e Gisippo, ricordate più sotto, in *Decam.*, X, rispettivamente 10 e 8.

fici l'abate di Cligny e Can Grande della Scala.¹ Così è molto commendato il primo Carlo d'Angiò, il quale, potendo rapire e sforzare due bellissime fanciulle, figliuole di un ghibellino, amò meglio dotarle magnificamente e maritarle.² La virtù in questi potenti signori è di non fare malvagio uso della loro forza, anzi di mostrarsi liberali e cortesi. Già cominciava in quel mondo a parer fuori una classe di letterati, che viveva alle spese di questa virtù, celebrando con giusto cambio una magnificenza, della quale assaporavano gli avanzi. L'anima altera di Dante mal vi si piegava, né gli fu ultima cagione d'amarezza quel mendicare la vita a frusto a frusto e scendere e salire per le altrui scale.³ Ma i tempi non erano più all'eroica, e il Petrarca si lasciava dotare e mantenere da' suoi mecenati, e il Boccaccio vivea de' rilievi della corte di Napoli, comicamente imbestiato, quando il mantenimento non era dicevole a un par suo, disposto da' buoni o da' cattivi cibi al panegirico o alla satira.⁴ Tale è il tipo di ciò che in questo mondo boccacevole è chiamato la virtù, una liberalità e gentilezza d'animo, che dalle castella penetra nelle città e fino ne' boschi, asilo de' masnadieri, della quale sono esempio Natan, e il Saladino, e Alfonso, e Ghino di Tacco, e il negromante di Ansaldo.⁵ Questo, se non è propriamente senso morale, è pur senso di gentilezza, che raddolcisce i costumi e spoglia la virtù del suo carattere teologico e mistico, posto nell'astinenza e nella sofferenza, le dà aspetto piacevole, più conforme ad una società colta e allegra. Vero è che siccome il caso, regolatore di questo mondo, ne fa di ogni maniera, talora l'allegria che vi domina è funestata da tristi accidenti, che turbano il bel sereno. Ma è una nuvola improvvisa, la quale presto si scioglie e rende più cara la vista del sole, o come dice la Fiammetta, è una «fiera materia, data a temperare alquanto la letizia».⁶ Volendo guardare più profondamente in questo fenomeno, osserviamo che la gioia ha poche corde, e sarebbe cosa monotona, noiosa, e perciò poco gioiosa, come avviene spesso ne'

1. *come furono* . . . *Scala*: cfr. *Decam.*, I, 7. 2. *Così è molto* . . . *maritarle*: *ibid.*, X, 6. 3. *quel mendicare* . . . *scales*: riecheggia *Par.*, VI, 141 e XVII, 60. 4. *comicamente* . . . *satira*: allude ai risentimenti e umori, espressi nella ricordata lettera a Francesco Nelli. 5. *Natan* . . . *Ansaldo*: cfr. *Decam.*, X, rispettivamente 3, 9, 1, 2, 5. 6. *Ibid.*, IV, 1: «Fiera materia n'ha oggi il nostro re data, pensando che, dove per rallegrarci venuti siamo, ci convenga raccontare l'altrui lagrime . . . Forse per temperare alquanto la letizia avuta li giorni passati l'ha fatto . . .».

poemi idillici, se il dolore non vi si gittasse entro con le sue corde più varie e più ricche d'armonia, traendosi appresso un corteggio di vivaci passioni, l'amore, la gelosia, l'odio, lo sdegno, l'indignazione. Il dolore ci sta qui non per sé, ma come strumento della gioia, stuzzicando l'anima, tenendola in sospensione e in agitazione, insino a che per benignità della fortuna o del caso compare d'improvviso il sereno. E quando pure il fatto sorta trista fine, com'è in tutt'i racconti della giornata quarta, l'emozione è superficiale ed esterna, esaltata e raddolcita in descrizioni, discorsi e riflessioni, e non condotta mai sino allo strazio, com'è nel fiero dolore di Dante. Sono fugaci apparizioni tragiche in questo mondo della natura e dell'amore, provocate appunto dalla collisione della natura e dell'amore non con un principio elevato di moralità, ma con la virtù cavalleresca, «il punto d'onore». Di che bellissimo esempio, oltre il Gerbino, è il Tancredi,¹ che testimone della sua onta uccide l'amante della figliuola, e mandale il cuore in una coppa d'oro: la quale, messa sopra esso acqua avvelenata, quella si bee e così muore. Il motivo della tragedia è il punto d'onore, perché ciò che move Tancredi è l'onta ricevuta, non solo per l'amore della figliuola, ma ancora più per l'amore collocato in uomo di umile nazione. Ma la figliuola dimostra vittoriosamente al padre la legittimità del suo amore e della sua scelta, invocando le leggi della natura e il concetto della vera nobiltà, posta non nel sangue, ma nella virtù; e l'ultima impressione è la condanna del padre indarno pentito e piangente sul morto corpo della figliuola, il quale apparisce non come giusto vendicatore del suo onore offeso, ma come ribelle verso la natura e l'amore. L'effetto estetico è la compassione verso il padre e la figliuola, l'una di alto animo, l'altro umano e di benigno ingegno, vittime tutti e due non per difetto proprio, ma per le condizioni del mondo in mezzo a cui vivono. La conclusione ultima è la rivendicazione delle leggi della natura e dell'amore verso gli ostacoli in cui s'intoppa. Sicché la tragedia è qui il suggello e la riprova del mondo boccaccesco, e il dolore fugace che vi fa la sua comparsa, presentato nella sua forma più mite e tenera, vicina alla compassione, è come il condimento della gioia, a lungo andare insipida, quando sia abbandonata a sé stessa.

1. *Di che . . . Tancredi*: cfr. *ibid.*, IV, 4 e 1. Della novella di Tancredi è riportato letteralmente l'argomento; per quella di Gerbino, si veda più oltre.

La base della tragedia è mutata. Non è più il terrore che invade gli spettatori incontro a un fato incomprensibile che si manifesta nella catastrofe, come ne' greci, e neppure l'espiazione per le leggi di una giustizia superiore, come nell'inferno dantesco; ma è il mondo abbandonato alle sue forze naturali e cieche, nel cui conflitto rimane l'amore come una specie di diritto superiore, incontro a cui tutti hanno torto. La natura, che nel mondo dantesco è il peccato, qui è la legge, ed ha contro di sé non un mondo religioso e morale, di cui non è vestigio, ancorché ammesso in astratto e in parola, ma la società come si trova ordinata in quel complesso di leggi, di consuetudini che si chiamano l'onore. Il conflitto è tutto però al di fuori nell'ordine de' fatti prodotti dal diverso urto di queste forze e terminati dalla benignità o malvagità del caso o della fortuna; e non sale a vera opposizione interna che sviluppi le passioni e i caratteri. Il poeta non è un ribelle alle leggi sociali e tanto meno un riformatore; prende il mondo com'è, e se le sue simpatie sono per le vittime dell'amore, non biasima per ciò coloro che dall'onore sono mossi ad atti crudeli, anch'essi degni di stima, vittime anch'essi. Così esalta Gerbino, che volle romper la fede data dal re, suo zio,¹ anzi che mancare alle leggi dell'amore ed esser tenuto vile; ma non biasima il re che lo fece uccidere, «volendo anzi senza nipote rimanere, ch'essere tenuto re senza fede».² Ne nasce in mezzo all'agitazione de' fatti esteriori una calma interna, una specie di equilibrio, dove l'emozione non penetra se non quanto è necessario a ravvivare e variare l'esistenza. Perciò in questo mondo borghese e indifferente e naturale la tragedia rimane esteriore e superficiale, naufragata qui come un frammento galleggiante nella vastità delle onde. Il movimento non ha radice nella coscienza, nelle forti convinzioni e passioni stimulate dal contrasto, ma si scioglie in un giuoco di immaginazione, in una contemplazione artistica de' varii casi della vita, che sorprendano e attirino la tua attenzione. Per dirla con un solo vocabolo comprensivo, virtù e vizi qui non hanno altro significato che di «avventure», ovvero casi straordinarii tirati in iscena dal capriccio del caso. Gli uditori non vi prendono altro interesse che di trovarvi materia a passare il tempo con piacere; e del loro piacere è mezzana la stessa virtù e lo stesso dolore.

1. Così . . . zio: *ibid.*, 4. Nel testo, propriamente: «suo avolo». 2. Nel testo: «volendo avanti senza nepote rimanere, che esser tenuto re senza fede».

Un mondo, il cui dio è il caso e il cui principio direttivo è la natura, non è solo spensierato e allegro, ma è anche comico. Già quel non prendere in nessuna serietà gli avvenimenti e farne un giuoco di pura immaginazione, quell'intreccio capriccioso de' casi, quell'equilibrio interno che si mantiene sereno tra le più crudeli vicissitudini, sono il terreno naturale su cui germina il comico. Un'allegrezza vuota d'intenzione e di significato è cosa insipida, è appunto quel riso che abbonda nella bocca degli stolti. Perché il riso abbia malizia o intelligenza, dee avere una intenzione e un significato, dee esser comico. E il comico dà a questo mondo la sua fisionomia e la sua serietà.

Questa società è essa medesima una materia comica, perché niente è più comico che una società spensierata e sensuale, da cui escono i tipi di don Giovanni e di Sancio Panza. Ma è una società che rappresentava a quel tempo quanto di più intelligente e colto era nel mondo, e ne aveva coscienza. Una società siffatta aveva il privilegio di esser presa sul serio da tutto il mondo e di poter ridere essa di tutto il mondo. In effetti due cose serie sono in queste novelle, l'apoteosi dell'ingegno e della dottrina che si fa riconoscere e rispettare da' più potenti signori, e una certa alterezza borghese che prende il suo posto nel mondo e si proclama nobile al pari de' baroni e de' conti. Questi sono i caratteri di quella classe a cui apparteneva il Boccaccio, istruita, intelligente, che teneva sé civile e tutto l'altro barbarie.¹ E il comico qui nasce appunto da questo: è la caricatura che l'uomo intelligente fa delle cose e degli uomini posti in uno strato inferiore della vita intellettuale. La società colta aveva innanzi a sé i frati ed i preti, o come dice il Boccaccio, le cose cattoliche, orazioni, confessioni, prediche, digiuni, mortificazioni della carne, visioni e miracoli; e dietro stava la plebe con la sua sciocchezza e la sua credulità. Sopra questi due ordini di cose e di persone il Boccaccio fa sonare la sferza.

1. Cfr. Quinet, op. cit., I, pp. 163-4: « Le génie du Décameron c'est celui de ces républiques bourgeoises de Toscane, de ces *popolani grassi*, qui ramenaient tout aux proportions de leurs communes . . . Qui pourrait méconnaître le caractère républicain et démocratique du Décameron? Il y est écrit à chaque page. Cette innocente *jacquerie* met fin à la littérature féodale, et commence le règne de la littérature bourgeoise et populaire . . . Vous sentez d'une part une société qui périt et s'exhale dans l'air avec les croyances bafouées, les légendes parodiées, de l'autre, une société qui renaît dans la joie et dans le rire ». Si veda, in proposito, anche più oltre, p. 314 e relativa nota 2.

Materia del comico è dunque l'efficacia delle orazioni, come il paternostro di san Giuliano, il modo di servire Dio nel deserto,¹ la vita pratica de' frati, de' preti e delle monache in contraddizione con le loro prediche, l'arte della santificazione insegnata a fra Puccio, i miracoli e le apparizioni de' santi, come l'apparizione dell'angelo Gabriello, e la semplicità della plebe, trastullo dei furbi. Visibile soprattutto è la reazione della carne contro gli eccessivi rigori di un clero che proscriveva il teatro e la lettura de' romanzi, e predicava i digiuni e i cilizi come la via al paradiso. È una reazione che si annunzia naturalmente con la licenza e il cinismo. La carne scomunicata si vendica, e chiama « meccanici » i suoi maldicenti, cioè gente che giudica grossamente secondo l'opinione volgare. Così il mondo dello spirito in quelle sue forme eccessive è divenuto per questa gente il mondo volgare. È immaginabile con che voluttà la carne dopo la lunga compressione si sfoghi, con che delizia ti ponga innanzi ad uno ad uno i suoi godimenti, scegliendo i modi e le frasi più scomunicate, e talora volgendo a senso osceno frasi e immagini sacre. È il mondo profano in aperta ribellione, che ha rotto il freno e fa la caricatura al padrone, cadutogli di sella. Su questo fondo comico s'intreccia una grande varietà di accidenti, di cui sono gli eroi i due protagonisti immortali di tutte le commedie, chi burla e chi si fa burlare, i furbi e i gonzi, e di questi i più martoriati e i più innocenti, i mariti. E fra tanti accidenti si sviluppa una grande ricchezza di caratteri comici, de' quali alcuni sono rimasti veri tipi, come il cattivello di Calandrino² e lo scolare vendicativo che sa dove il diavolo tien la coda. I caratteri serii sono piuttosto singolarità che tipi, individui perduti nella minutezza ed eccezionalità della loro natura, come Griselda, Tito, il conte di Anguerra, madama Beritola, Ginevra e la Salvestra e l'Isabetta e la figlia di Tancredi. Ma i caratteri comici sono la parte viva e intima e sentita di questo mondo, e riflettono in sé fisionomie universali che incontrate nell'uso comune della vita, come com-

1. *il paternostro . . . deserto*: cfr. *Decam.*, rispettivamente II, 2 e III, 10. Le novelle di frate Puccio e di frate Alberto, ricordate più sotto, *ibid.*, III, 4 e IV, 2. 2. *il cattivello di Calandrino*: cfr. *ibid.*, VIII, 3 e 6 e IX, 3 e 5, già citate. Cfr. l'inizio della settima novella dell'ottava giornata: « Molto avevano le donne riso del cattivello di Calandrino ». La novella dello scolare, VIII, 7. Le novelle, cui è fatto riferimento nei periodi seguenti, *ibid.*, rispettivamente X, 10, 8; II, 8, 6, 9; IV, 8, 5, 1; III, 4; VIII, 5, 2; VII, 4, 1.

par Pietro e maestro Simone e fra Puccio e il frate montone e il giudice squasimodeo e monna Belcolore e Tofano e Gianni Lotteringhi, e tutte le varietà, perché «infinita è la turba degli stolti».¹ Così questo mondo spensierato e gioviale si disegna, prende contorni, acquista una fisionomia, diviene la «commedia umana».

Ecco, a così breve distanza, la commedia e l'anticommedia, la «divina commedia» e la sua parodia, la commedia umana! E sullo stesso suolo e nello stesso tempo Passavanti, Cavalca, Caterina da Siena, voci dell'altro mondo, soverchiate dall'alto e profano riso di Giovanni Boccaccio. La gaia scienza esce dal suo sepolcro col suo riso incontaminato; i trovatori e i novellatori, spenti da' ferri sacerdotali, tornano a vita e ripigliano le danze e le gioiose canzoni nella guelfa Firenze; la novella e il romanzo, proscritti, proscrivono alla lor volta e rimangono padroni assoluti della letteratura. Certo, questo mutamento non viene improvviso, come appare un moto di terra: lo spirito laicale è visibile in tutta la letteratura e si continua con tradizione non interrotta, come s'è visto, insino a che nella *Divina Commedia* prende arditamente il suo posto e si proclama anch'esso sacro e di diritto divino, e Dante laico assume tono di sacerdote e di apostolo.² Ma Dante il fa con tanta industria che tutto l'edificio stia in piedi e la base rimanga salda. La sua «commedia» è una riforma; la «commedia» del Boccaccio è una rivoluzione, dove tutto l'edificio crolla e sulle sue rovine escono le fondamenta di un altro.

La *Divina Commedia* uscì dal numero de' libri viventi, e fu interpretata come un libro classico, poco letta, poco capita, pochissimo gustata, ammirata sempre. Fu divina, ma non fu più viva. E trasse seco nella tomba tutti quei generi di letteratura, i cui germi appaiono così vivaci e vigorosi ne' suoi schizzi immor-

1. Riecheggia il petrarchesco «infinita è la schiera degli sciocchi», *Trionfo del tempo*, 84. 2. Cfr. ancora Quinet, nella medesima pagina dianzi riportata: «Une révolution nouvelle est cachée dans ces pages légères, où Boccace célèbre les joyeuses funérailles du moyen âge». Ma sullo spirito laico della letteratura trecentesca, da Dante al Boccaccio, si veda specialmente Settembrini, *Lezioni* cit., I, p. 167: «Il Decamerone segna una grande rivoluzione avvenuta nella coscienza degli uomini: il terrore cessato, cominciato il riso e lo scetticismo. Questa rivoluzione comincia da Dante che innalza la ragione e la scienza contro l'autorità religiosa, e sostiene l'Impero contro la Chiesa; è compiuta dal Boccaccio che innalza il buon senso popolare contro l'ipocrisia dei chierici, e scherza con la Chiesa e con l'Impero».

tali, la tragedia, il dramma, l'inno, la laude, la leggenda, il mistero. Insieme perirono il sentimento della famiglia e della natura e della patria, la fede in un mondo superiore, il raccoglimento e l'estasi e l'intimità, le caste gioie dell'amicizia e dell'amore, l'ideale e la serietà della vita. In questo immenso mondo, crollato prima di venire a maturità e produrre tutti i suoi frutti, ciò che rimase fecondo fu Malebolge, il regno della malizia, la sede della umana commedia. Quel Malebolge, che Dante gitta nel loto, e dove il riso è soverchiato dal disgusto e dalla indignazione, eccolo qui che mena sulla terra la sua ridda infernale, abbigliato dalle Grazie, e si proclama esso il vero paradiso, come capì don Felice e non capì il povero frate Puccio.¹ In effetti qui il mondo è preso a rovescio. Commedia per Dante è la beatitudine celeste. Commedia pel Boccaccio è la beatitudine terrena, la quale tra gli altri piaceri dà anche questo, di passare la malinconia spassandosi alle spalle del cielo. La carne si trastulla, e chi ne fa le spese è lo spirito.

Se la reazione contro uno spiritualismo esagerato e lontanissimo dalla vita pratica fosse venuta da lotte vivaci nelle alte regioni dello spirito, il movimento sarebbe stato più lento o più contrastato, come negli altri popoli, ma insieme più fecondo. Il contrasto avrebbe fortificata la fede negli uni e le convinzioni negli altri, e generata una letteratura piena di vigore e di sostanza, alla quale non sarebbe mancata né la passione di Lutero, né l'eloquenza di Bossuet, né il dubbio di Pascal, né le forme letterarie possibili solo dove la vita interiore è forte e sana. Così il movimento sarebbe stato insieme negativo e positivo, il distruggere sarebbe stato insieme l'edificare. Ma le audacie del pensiero punite inesorabilmente, troncata col sangue l'opposizione ghibellina, rimasto il papato arbitro e vicino e sospettoso e vigile, quel mondo religioso così corrotto ne' costumi, come assoluto nelle dottrine e grottesco nelle forme, al contatto con una coltura così rapida e con lo spirito fatto adulto e maturo dallo studio degli antichi scrittori, non poté esser preso sul serio dalla gente colta, che pure è quella che ha in mano l'indirizzo della vita nazionale. Nacque a questo modo la scissura tra la gente colta e tutto il rimanente della società, che pure era la gran maggioranza, rimasa passiva e inerte in mano al prete di Varlungo, a donno Gianni, a frate

1. come capì . . . Puccio: cfr. *Decam.*, III, 4 cit.

Rinaldo e a frate Cipolla.¹ Sicché per la gente istruita quel mondo divenne il mondo del volgo, o de' meccanici, e saperne ridere era segno di coltura: ne ridevano anche i chierici che volevano esser tenuti uomini colti. Così coesistevano l'una accanto all'altra due società distinte, senza troppo molestarsi. La libertà del pensiero era negata; vietato mettere in dubbio la dottrina astratta; ma quanto alla pratica, era un altro affare, si viveva e si lasciava vivere, trastullandosi tutti e sollazzandosi nel nome di Dio e di Maria. Gli stessi predicatori ne davano esempio, cercando di divertire il pubblico con motti e ciance ed iscede;² cosa che al buon Dante muoveva lo stomaco, e che faceva ridere il Boccaccio, scrivendo nella conclusione del suo *Novelliere*:

Se le prediche de' frati per rimorder delle lor colpe gli uomini il più oggi piene di motti e di ciance e di scede si veggono, estimaì che quegli medesimi non stesser male nelle mie novelle, scritte per cacciar la malinconia delle femmine.

L'indignazione di Dante era caduta: sopravvenne il riso, come di cose oramai comuni. Non si move la bile se non in quelli che credono e veggono profanata la loro credenza ne' fatti: è la bile de' santi e di tutti gli uomini di coscienza. Ma quella colta società, vuota di senso religioso e morale, non era disposta a guastarsi la bile per i difetti degli uomini. Le «sfacciate donne fiorentine»³ qui allettano e lasciviano e fanno «quadri viventi», come si dice e si fa oggidì. Il traffico delle cose sacre, occasione allo scisma della credente Germania, e che Dante nella nobile ira sua chiama «adulterio»,⁴ qui è materia di amabili frizzi, senza fiele e senza malizia. La confessione suggerisce l'idea di equivoci molto ridicoli, ne' quali sono i laici e le laiche, che la fanno a' preti, uomini «tondi» e «grossi», come si mostra nel confessore di ser Ciappelletto, e nel frate Bestia, carattere comico de' meglio disegnati.⁵ Il foggiar miracoli, come quel di Masetto l'ortolano o del mal ca-

1. *prete di Varlungo* . . . Cipolla: cfr. *ibid.*, rispettivamente VIII, 2; IX, 10; VII, 3; VI, 10. 2. *motti e ciance ed iscede*: cfr. *ibid.*, «Conclusione dell'autore»: passo riportato poco più sotto. Per il riferimento a Dante, cfr. l'invettiva di Beatrice contro i predicatori, riecheggiata dallo stesso Boccaccio: «Ora si va con motti e con iscede / a predicare . . .»; *Par.*, XXIX, 115-6. 3. *Purg.*, XXIII, 101. 4. *Par.*, IX, 142. 5. *frate Bestia* . . . *disegnati*: cfr. *Decam.*, III, 3: «un religioso, il quale, quantunque fosse tondo e grosso uomo»; candido, come quello che riceve la confessione di ser Ciappelletto (*ibid.*, I, 1 cit.).

pitato Martellino o di frate Alberto o di frate Cipolla,¹ il fabbricar santi e renderli miracolosi, come è di ser Ciappelletto, è rappresentato con l'allegria comica di gente colta e incredula. Profanazioni simili fanno ridere, perché le cose profanate non ispirano più riverenza.

Questa società tal quale, sorpresa calda calda nell'atto della vita, è trasportata nel *Decamerone*: quadro immenso della vita in tutte le sue varietà di caratteri e di accidenti i più atti a destare la meraviglia, sul quale spicca Malebolge tirato dall'inferno e messo sul proscenio, il mondo sensuale e licenzioso della furberia e della ignoranza, entro cui si move senza mescolarsi un mondo colto e civile, il mondo della cortesia, riflesso di tempi cavallereschi, vestito un po' alla borghese, spiritoso, elegante, ingegnoso, gentile, di cui il più bel tipo è Federigo degli Alberighi.² Gli abitanti naturali di questo mondo sono preti e frati e contadini e artigiani e umili borghesi e mercatanti, con un corteggio femminile corrispondente, e le alte risa plebee di questo perpetuo carnevale coprono le donne e i cavalieri, le armi e gli amori, le cortesie e le imprese di quel mondo dello spirito, della coltura, dell'ingegno e della eleganza, allegro anch'esso, ma di un'allegrezza costumata e misurata, magnifico negli atti, avvenente nelle forme, e nel parlare e ne' modi decoroso. Questi due mondi, le cui varietà si perdono nello sfondo del quadro, vivono insieme, producendo un'impressione unica e armonica di un mondo spensierato e superficiale, tutto al di fuori nel godimento della vita, menato in qua e in là da' capricci della fortuna.

Questo doppio mondo così armonizzato nelle sue varietà riceve la sua intonazione dall'autore e dalla lieta brigata che lo introduce in scena. L'autore e i suoi novellatori appartengono alla classe colta e intelligente. Essi invocano spesso Dio, parlano della Chiesa con rispetto, osservano tutte le forme religiose, fanno vacanza il venerdì, perché in quel giorno il nostro Signore per la « nostra vita morì », ³ cantano canzoni platoniche e allegoriche, e menano vita allegra, ma costumata e quale a gentili persone si ri-

1. *Il foggia miracoli*... Cipolla: cfr. *ibid.*, rispettivamente III, 1; II, 1; IV, 2; VI, 10. 2. *Federigo degli Alberighi*: *ibid.*, v, 9. Nel periodo che segue sono fusi nel discorso i primi due versi dell'*Orlando furioso*. 3. *Ibid.*, II, 10: « il venerdì, avendo riguardo che in esso Colui che per la nostra vita morì sostenne passione, è degno di reverenza ».

chiede. Lo spirito, l'eleganza, la coltura, le muse rendono questa società amabile, come oggi si riscontra ne' circoli più eleganti. Specchio suo è quel mondo della cortesia, reminiscenza feudale abbellita dalla coltura e dallo spirito, alla cui immagine si dipinge la colta e ricca borghesia. E come quel mondo feudale avea i suoi buffoni e giullari, questa società ha anch'essa chi la rallegrì. E i suoi buffoni e giullari sono quell'infinito mondo che le si schiera innanzi, preti, frati, contadini, artigiani, di cui prende spasso, traendo piacere così dai babbei come dai furbi. In questo comico non ci è punto una intenzione seria e alta, come correggere i pregiudizii, assalire le istituzioni, combattere l'ignoranza, moralizzare, riformare: nel che sta la superiorità del comico di Rabelais e di Montaigne, che è la reazione del buon senso contro un mondo artificiale e convenzionale. Lì il riso è serio, perché lascia qualche cosa nella coscienza; qui il riso è per il riso, per passare malinconia, per cacciare la noia. Quel mondo plebeo è guardato come fa un pittore il modello, senz'altra intenzione che di pigliarne i contorni e i lineamenti e mettere in vista ciò che può meglio trastullare la nobile brigata. Nell'immenso naufragio sopravviveva la coscienza letteraria e il sentimento artistico fortificato dallo spirito e dalla coltura; ed è da quella coscienza che sono usciti questi capolavori, modelli idealizzati a uso e piacere di una società intelligente e sensuale dal geniale artista, idolo delle giovani donne a cui sono intitolati.

L'ideale comico rimasto come il suggello dell'immortalità su questi modelli è nella rappresentazione diretta di questa società, così com'è, nella sua ignoranza e nella sua malizia messa al cospetto di una società intelligente, che sta lì a bella posta per applaudire e batter le mani. Il motivo comico non esce dal mondo morale, ma dal mondo intellettuale. Sono uomini colti che ridono alle spalle degli uomini incolti, che sono i più. Perciò il carattere dominante che rallegra la scena è una certa semplicità di spirito di nature inculte, messa in risalto quando si trova a contatto con la furberia: ciò che costituisce il fondo del carattere sciocco. Con la sciocchezza è congiunta spesso la credulità, la vanità, la millanteria, la volgarità de' desiderii. La furberia dà il rilievo a questo carattere, sì che lo metta in vista nel suo aspetto ridicolo. Ma la furberia è anch'essa comica, non certo allo sciocco, ma agl'intelligenti uditori che la comprendono. Così i due attori con-

corrono ciascuno per la parte sua a produrre il riso. Qui è il fondamento della commedia boccaccevole. Si vede la coltura in quel suo primo fiorire mostrar coscienza di sé, volgendo in gioco l'ignoranza e la malizia delle classi inferiori. Il comico ha più sapore quando i beffati sono quelli che ordinariamente beffano, quando cioè i furbi, che burlano i semplici, sono alla lor volta burlati dagli intelligenti, com'è il confessore burlato dalla sua penitente.¹

Il comico talora vien fuori per un improvviso motto o facezia, che illumina tutta una situazione e provoca il riso di un tratto e irresistibilmente: ciò che oggi si direbbe un tratto di spirito. Sono brevi novelle, il cui sapore, come nel sonetto, è tutto nella chiusa. Di questo genere è la novella del giudeo, che guardando a Roma la corruzione cristiana, si converte al cristianesimo.² La chiusa sopraggiunge così improvvisa e così disforme alle premesse, che l'effetto è grande. E ce n'è parecchie altre di questo stampo, e non molto felici, perché l'autore lavora sopra un motto già trovato e noto. Tali sono le novelle della marchesana di Monferrato, di Guglielmo Borsiere e di maestro Alberto.³ Questi fuochi incrociati di motti e di frizzi, che brillano con tanto splendore ne' circoli eleganti e bastano ad acquistarti riputazione di uomo di spirito, sono la parte più appariscente, ma più elementare dello spirito. La fucina dove si fabbricavano motti, facezie, proverbi, epigrammi, frizzi, era la scuola de' trovatori e della gaia scienza. Moltissimi di questi motti si erano già accasati nel dialetto fiorentino, e con molti altri usciti dall'immaginazione di un popolo così svegliato e arguto. Il *Decamerone* ne è seminato. Ma questi motti, appunto perché entrati già nel corpo della lingua, non sono altro che parole e frasi, un dizionario morto, e raccogliarli e infilarli, come fa il Burchiello,⁴ non è da uomo di spirito. Sono i colori del comico, non sono il comico esso medesimo. Sono il patrimonio già acquistato dello spirito nazionale, e perciò mancanti di quella freschezza e di quell'imprevisto che è la qualità essenziale dello spirito; né possono conseguire un effetto estetico se non associandosi a qualche cosa di nuovo e d'inaspettato, trovato allora allora che ti vengono sotto la penna. Ciò fa che il Burchiello è insipido, e il

1. com'è . . . penitente: cfr. *Decam.*, III, 3 cit. 2. la novella . . . cristianesimo: cfr. *ibid.*, I, 2. 3. le novelle . . . Alberto: cfr. *ibid.*, I, rispettivamente 5, 8, 10. 4. Sul *Burchiello* e l'ambiente fiorentino del Quattrocento si veda, più oltre, il capitolo undecimo sulle *Stanze*.

Boccaccio è spiritoso; perché per il Boccaccio i motti e i frizzi non sono scopo a sé stessi, ma un semplice mezzo di stile, il colorito.

Lo spirito nel suo senso elevato è nel comico quello che il sentimento è nel serio, una facoltà artistica. E come il sentimento, così lo spirito è un grande condensatore, dando una velocità di percezione che ti faccia cogliere di un tratto sotto contrarie apparenze il simile o il dissimile. Dove la sagacia giunge per via di riflessione, lo spirito giunge di un salto e intuitivamente. I figli di Ugolino nell'esaltazione del sentimento dicono: «Tu ne vestisti queste misere carni e tu le spoglia».¹ Qui il sentimento opera nel serio quello che nel comico lo spirito; congiunge improvvisamente e in una sola frase idee e immagini diverse. Ma per giungere a questa produzione geniale è necessario che lo spirito sia anch'esso un sentimento, il sentimento del ridicolo, cioè a dire che stando in mezzo al suo mondo ne provi tutte le emozioni, e ci viva entro e ci si spassi, pigliandovi lo stesso interesse che altri piglia nelle cose più serie della vita. Pure l'emozione dee esser quella di uno spettatore intelligente, anzi che di un attore mescolato in mezzo a' fatti, sì che tu guardi quella calma e prontezza e presenza di animo, che ti tenga superiore allo spettacolo: ond'è che il vero uomo di spirito fa ridere e non ride, lui. È questa calma superiore che rende lo spirito padrone del suo mondo e glielo fa foggiare a sua guisa, annodando le fila, sviluppando i caratteri, disegnando le figure, distribuendo i colori.

Lo spirito del Boccaccio è meno nell'intelletto che nell'immaginazione, meno nel cercar rapporti lontani che nel produrre forme comiche. Lo studio che i suoi antecessori pongono a spiritualizzare, lui lo pone a incorporare. E cerca l'effetto non in questo o quel tratto, ma nell'insieme, nella massa degli accessori tutti stretti come una falange. Gli antecessori fanno schizzi: egli fa descrizioni. Quelli cercano l'impressione più che l'oggetto: egli si chiude e si trincera nell'oggetto e lo percorre e rivolta tutto. Perciò spesso hai più il corpo e meno l'impressione; più sensazione che sentimento; più immaginazione che fantasia; più sensualità che voluttà. Mancano i profumi a' suoi fiori, mancano i raggi alla sua luce. È una luce opaca, per troppa densità e ripetizione di sé stessa. Questa maniera nelle cose serie è insopportabile, come nel *Filocolo* e nell'*Ameto*, con quelle interminabili de-

scrizioni e orazioni, dove ti senti come arenato e che non vai innanzi. E ti offende anche talora nel *Decamerone*, quando per esempio si fa parlare Tito o la figliuola di Tancredi¹ con tutte le regole della rettorica e della logica. Ma nel comico questa maniera è una delle sue forme più naturali, e la prima a comparire nell'arte dopo quella esplosione rudimentale di motti e di proverbi. Perché il comico è il regno del finito e del senso, e le prime sue impressioni sono singolarizzate nelle minute pieghe degli oggetti; dove nel serio le prime impressioni ti danno allegorie e personificazioni, forme generalizzate nell'intelletto. Questa prima forma del comico è la caricatura.

La quale è la rappresentazione diretta dell'oggetto, fatta in modo che sia messo in vista il suo lato difettoso e ridicolo. Certo, basterebbe metterti sott'occhio il difetto e lasciarti indovinare tutto il resto. Un solo tratto di spirito illumina tutto il corpo e te lo presenta all'immaginazione. Ma il Boccaccio non se ne contenta, e come fa il pittore, ti disegna tutto il corpo, scegliendo e distribuendo in modo gli accessori e i colori, che ne venga maggior luce sul lato difettoso. Di che nasce che il ridicolo non rimane isolato su quel punto, ma si spande su tutta l'immagine, di cui ciascuna parte concorre all'effetto, apparecchiando, graduando e producendo una specie di « crescendo » nella scala del comico. Il riso, perché vi sei ben preparato e disposto, di rado ti viene improvviso e irresistibile, come in quei brevi tratti che ti presentano rapporti inaspettati, anzi spesso più che riso è una gioia uguale che ti tiene in uno stato di pacata soddisfazione. Non ti senti eccitato: ti senti appagato. Non ridi, ma hai la faccia spianata e contenta, e ti si vede il riso sotto le guance, non tale però che debba per forza scattar fuori in quella forma contratta e convulsa. Il quale effetto nasce da questo, che l'autore non ti presenta una serie di rapporti usciti dall'intelletto, ma una serie di forme uscite dall'immaginazione. E sono forme piene, carnose, togate, minutamente disegnate. L'autore, come obliato in questo mondo dell'immaginazione, ha aria di non aggiungervi niente del suo, egli che ne è il mago. E tu ci stai dentro come incantato. L'autore non si distrae mai, non mette il capo fuori per fare una smorfia che provochi il riso, non tratta il suo argomento come cosa frivola, e piglia e lascia e torna. Quella è la sua idea fissa, e lo incalza e lo

1. quando . . . Tancredi: cfr. *Decam.*, x, 8 e iv, 1, già ricordate.

tiene e tiraselo appresso, e non gli dà fiato, se non sia uscita tutta fuori. E tu non ti distrai, ti senti come doncolato deliziosamente nella tua contemplazione, né il riso, che talora ti coglie t'interrompe, ché subito ti ci rituffi entro, e corri e corri, e il corso è finito, e tu corri ancora dolcemente naufragato. Ma non è il mondo orientale, dove l'immaginazione, quasi fatta ebbra dall'oppio, salta fremente dalle braccia dell'amore pe' vasti campi dell'infinito e ti fa provare quel sentimento che dicesi voluttà, e che è l'infinito nel senso, quel vago e indefinito e musicale che tra gli abbracciamenti ti rivela Dio. Questo è un mondo prettamente sensuale, chiuso e appagato in forme precise e rotonde, da cui niente è che ti stacchi e ti rapisca in alte regioni. Appunto perché questi fiori non mandano profumi e queste luci non gitano raggi, tu hai sensazioni e non sentimenti, immaginazione e non fantasia, sensualità e non voluttà. Il *rêve* scompare. L'estasi non tiene più assorti i tuoi sguardi. Hai trovato già il tuo paradiso in quella realtà piena e attraente. Diresti che la carne in questo suo primo riapparire nel mondo ti si sveli nel suo tripudio tutta nuda, ed empia di lusinghe e di vezzi il tuo paradiso. Perciò la forma di questo paradiso è cinica, anche più dove un senso ironico di modestia è una civetteria che riaccende il senso.

Poiché la forma di questo mondo è la caricatura, uscita da una immaginazione abbondante, minuta disegnatrice, hai innanzi non punte e rialzi, ma l'oggetto intero nelle sue più fine gradazioni. Breve ne' preliminari e nella dipintura astratta di personaggi, l'autore alza subito il sipario, e ti trovi in piena azione che si movono e parlano. E già fin da' primi lineamenti ti balza innanzi il motivo comico, che ti si sviluppa a poco a poco per via di gradazioni, l'una entrata nelle altre con effetto crescente. Il Boccaccio vi spiega quella qualità che i francesi, mirando alla forza nel suo calore e nella sua facilità, chiamano *verve*, e noi chiamiamo «brio», mirando alla forza nella sua allegra genialità. Di che meraviglioso esempio è la novella di Alibech, e l'altra di ser Ciappelletto.¹ A render più piccante la caricatura serve l'ironia, che qui è forma non sostanziale, ma accessoria. Ed è un'apparente bonomia, un'aria d'ingenuità, con la quale il narratore fa il pudico e lo scrupoloso, e non vuol dire e pur dice, e non vuol credere e

1. la novella . . . Ciappelletto: cfr. *ibid.*, III, 10 e I, 1 cit.

pur crede, e si fa la croce con un sogghigno. Questa ironia è come una specie di sale comico, che rende più saporito il riso a spese del paternostro di san Giuliano¹ e de' miracoli di ser Ciappelletto.

Essendo base di questo mondo la descrizione, cioè l'oggetto non ne' suoi raggi e ne' suoi profumi, cioè a dire nelle sue impressioni, ma nel suo corpo singolarizzato ed individuato, ha bisogno di forme piene e ricche, e così nascono le due forme della nuova letteratura, l'ottava rima nella poesia e il periodo nella prosa.

Abbiamo già vista la nona rima svilupparsi con magnificenza orientale nel poema l'*Intelligenza*.² L'ottava rima non è inventata dal Boccaccio, come non è sua invenzione il periodo. Ma è lui che le dà un corpo e l'intonazione. Prima di lui l'ottava rima è un accozzamento slegato e fortuito, dove diversi oggetti sono ficcati insieme a caso, che potrebbero assai bene star da sé. Stanno lì dentro oggetti nudi, non ci è un solo oggetto sviluppato e adobbato. L'ottava rima è un meccanismo, non è ancora un organismo. Il Boccaccio ha fatto dell'ottava una totalità organica, ed è l'oggetto che si sviluppa a poco a poco nelle sue gradazioni. Ben trovi ne' suoi poemi ottave felici; ma in generale elle sono impigliate, mal costruite, e in sul più bello ti cascano. Nel genere eroico ti riesce sforzato e teso; nel genere idillico ti riesce volgare e abbandonato. Gli è che l'ottava, nell'ampiezza e magnificenza delle sue costruzioni, è la maggiore idealità della forma poetica e richiede un'attività geniale che manca al Boccaccio, errante in un mondo artificiale e convenzionale. Il difetto è tutto al di dentro, nell'anima; ciò che freddamente è concepito, nasce debole e mal congegnato, e non ci vale artificio.³

Qui al contrario l'autore è a casa sua: pinge un mondo, in cui vive, a cui partecipa con la più grande simpatia, e tutto in esso, gitta via ogni involucro artificiale. Ci è in lui qualche cosa più che il letterato, ci è l'uomo che vi guazza entro e vi si dimena e vi si strofina e vi lascivia. E n'esce una forma, che è quel mondo

1. *paternostro di san Giuliano*: nella novella di Rinaldo d'Asti: *ibid.*, II, 2.

2. *Abbiamo . . . Intelligenza*: cfr. capitolo primo, p. 17. 3. Analoghe riflessioni sul Boccaccio rimatore sono nel *Discorso* cit. del Foscolo: « Mancava al tutto di quella fantasia pittrice la quale condensando pensieri, affetti ed immagini, li fa scoppiare impetuosamente con modi di dire sdegnosi d'ogni ragione retorica. Però in tanti suoi libri di versi e rime pare tutto poeta nell'invenzione, e non mai nello stile»; vol. cit., p. 55.

esso medesimo, di cui sente gli stimoli nella carne e nell'immaginazione. Così è venuta fuori quella forma di prosa, che si chiama il periodo boccaccevole.¹

A quel tempo il grande movimento letterario che aveva il suo centro a Firenze si era di poco allargato fuori di Toscana. La restaurazione dell'antichità che presentava all'immaginazione nuovi orizzonti, il mondo greco che allora spuntava appena, involto in quel vago chiaroscuro che accresce le illusioni, tirava a sé l'attenzione. La lingua di Dante non era ancora lingua italiana: la chiamavano idioma fiorentino. La lingua era sempre il latino, né era mutata l'opinione che di sole cose frivole e amorose si potesse scrivere in «latino volgare», come si chiamavano i dialetti. Il Boccaccio dice di sé che scrive in idioma fiorentino,² e quelli che usavano il volgare dice che scrivevano in latino volgare. Il tipo di perfezione era sempre il latino, e l'ideale vagheggiato dalla classe erudita era un volgare nobile o illustre, secondo quel modello configurato, un volgare alzato a quella stessa perfezione di forma. Questo tentò Dante nel *Convito*, con piena fede che il volgare fosse acconcio ad esprimere le più gravi speculazioni della scienza non altrimenti che il latino, e quello scolastico latino volgare o volgare latino, nudo e tutto ossa e nervi, parve per la prima volta magnificamente addobbato nelle larghe pieghe della toga romana. Ma la pece scolastica s'era appiccata anche a Dante, e quella barbarie delle scuole sta così in quelle ampie forme a disagio, come un contadino vestito a festa in abito cittadino. Non ci è fusione, ci è punte e contrasti.³

Il Boccaccio non era uscito dalle scuole, e quando più tardi studiò filosofia e un po' anche teologia, il suo spirito era già for-

1. Cfr. lo stesso *Discorso* foscoliano: «Modellando l'idioma fiorentino su la lingua morta de' Latini, accrescevagli dignità, ma gli mortificava la nativa energia . . . Vezzeggia [la sua lingua] da innamorato. Diresti ch'ei vedesse in ogni parola una vita che le fosse propria, né bisognosa altrimenti d'essere animata dall'intelletto; e però a poter narrare interamente, desiderava lingua d'eloquenza splendida e di vocaboli eccellenti feconda [*Fiammetta*, l. rv] . . . La loro eccellenza gli era indicata dall'orecchio ch'egli a disporli nella prosa aveva delicatissimo . . .»; ivi, p. 59. 2. *Il Boccaccio . . . fiorentino*: cfr. *Decam.*, iv, Proemio: «il che assai manifesto può apparire a chi le presenti novelle riguarda, le quali, non solamente in fiorentin volgare, et in prosa scritte per me sono e senza titolo, ma ancora in stile umilissimo e rimesso quanto il più si possono». 3. *Questo tentò . . . contrasti*: sul rapporto fra il latino e la lingua volgare nel *Convivio*, si veda il capitolo sesto, dedicato al Trecento, pp. 131 sgg.

mato nell'esperienza della vita comune, nell'uso del suo volgare e nello studio de' classici. Come il Petrarca, ha in abominio gli scolastici, ne' quali vede proprio il contrario di quella elegante coltura greca e romana, vede la barbarie e la rozzezza. Regnano nel suo spirito, divinità, Virgilio e Ovidio e Livio e Cicerone, e non ci è Bibbia che tenga, e non ci è san Tommaso. Quando vuol dipingere alcun lato serio, morale o scientifico, del suo mondo, la sua imitazione è un artificio esterno e meccanico, perché ha più immaginazione che sentimento e più intelletto che ragione. La sua forma è decorosa, nobile, spesso disimpacciata, ma troppo uguale e placida, e talora ti fa sonnacchiare. Il periodo è un rumor d'onde uniforme, mosse faticosamente da mare stanco e sonnolento. Manca l'ispirazione, supplisce la retorica e la logica. Il che avviene, perché il Boccaccio separato dalle immagini e gittato nel vago del sentimento o nell'astratto del discorso, perde il piede e va giù. Tratta le idee come fossero corpi, e analizza e minuteggia che è uno sfinimento. Le idee sono luoghi comuni annacquati in un viavai di piccoli e oziosi accessori, distinzioni, riserve, condizioni, «se», «ma», «avvegnaché» e «conciossiacosaché». Uno studio soverchio di esattezza, una notomia minuta di ogni pensieruzzo mette più in vista la volgarità e insipidezza dell'idea. La forma si stacca visibilmente dalla cosa, e appare un meccanismo ingegnoso, lavorato accuratamente e sempre quello. Cosa c'è sotto? Il luogo comune. Questo fu chiamato più tardi forma letteraria. E non c'è cosa più contraria alla scienza, che è parola e non frase, e mal si riconosce nelle circonlocuzioni, nelle perifrasi e ne' pleonasmi. In questo artificio ci è un progresso: ci è quell'arte de' nessi e delle gradazioni, che mancava alla prosa, e rivela uno spirito adulto, educato dai classici. Ma ci è il difetto opposto, un volere di ogni idea fare una catena cominciata e terminata in sé, ciò che è un pantano, e non acqua corrente. Il Boccaccio odia gli scolastici; ma il suo periodo non è che sillogismo mascherato, una frase generica, come «umana cosa è aver compassione degli afflitti»,¹ che per molti andirivieni riesce in qualche volgare moralità. Il formulario è divenuto un meccanismo ben congegnato; ma il fondo è lo stesso. Vedi lo scolastico vestito a nuovo e più alla moda. Se l'ampio giro del periodo boccacevole è una catena artificiale dove la scienza

1. *Decam.*, Proemio.

perde la sua semplicità ed elasticità e la sua libertà di movimento, non è meno assurdo nell'espressione del sentimento, la forza più libera e indisciplinabile dello spirito, che spezza tutti i legami della logica e sbalza fuori con rapidità. I bruschi e tragici movimenti dell'animo qui sono come cristallizzati tra congiunzioni, parentesi e ragionamenti. Manca ogni subbiettività: ti è difficile guardare al di dentro nella coscienza; i casi sono straordinari, i fatti interessanti, le situazioni drammatiche, e non ti viene la lacrima, e non ti senti commosso, perché l'anima non si manifesta che in frasi comuni e rigirate. Veggasi la novella di madama Beritola, e l'altra del conte d'Anguersa,¹ ove tra' più pietosi accidenti e mutazioni della fortuna non si muta la forma, sempre attillata e guantata. Pure, qua e là si sente una certa non dirò commozione, ma emozione di una immaginazione calda, e n'escono movimenti sentimentali, come nelle ultime parole della figliuola di Tancredi e in alcuni tratti della Griselda.²

Questa forma di periodo, che si affà così poco alla scienza e al sentimento, dove appare un mero meccanismo foggato alla latina, acquista senso e moto, quando il teatro della vita è nell'immaginazione, cioè a dire quando l'autore si trova nel vivo dell'azione, non con idee e sentimenti, ma con oggetti innanzi ben determinati. Tale è la descrizione della peste, o del combattimento di Gerbino.³ Perché il fatto non è come l'idea, uno e semplice, ma come il corpo, è un multiplo, un insieme di circostanze e di accessori. Questo insieme è il periodo, il quale nella sua evoluzione è ciò che in pittura si chiama un quadro. Aggruppare le circostanze, subordinarle, coordinarle intorno ad un centro, ombreggiare, lumeggiare, è arte somma nel Boccaccio. La descrizione, quando sta per sé, in astratto e separata dall'azione, non riscalda abbastanza l'immaginazione e riesce fronzuta, com'è spesso nelle introduzioni. Ma quando ci è qualche cosa che si move e cammina, e rassomiglia ad un'azione, l'immaginazione si mette in moto anche lei, e assiste pacata allo spettacolo, disegnando e facendo quadri in quelle larghe forme che si chiamano periodi. Questa maniera di narrare a quadri non è certo l'andamento naturale dell'azione, che perde l'impeto e l'attrito, arrestata ne' suoi movimenti più rapidi dall'oc-

1. *la novella* . . . *Anguersa*: cfr. *ibid.*, II, 6 e 8 cit. 2. *come nelle* . . . *Griselda*: cfr. *ibid.*, IV, 1 e X, 8 cit. 3. *Tale* . . . *Gerbino*: cfr. *ibid.*, Introduzione e III, 4 cit.

chio tranquillo di una immaginazione disegnatrice. E perciò non è maniera conveniente alla storia, e non è prosa, ma è arte in forma prosaica, e narrazione poetica. Que' quadri e periodi ti danno non pur l'ordine e il legame e il significato de' fatti, ma le movenze, le attitudini, le gradazioni: onde nasce quell'effetto d'insieme che dicesi fisionomia o espressione.

Ma dove il periodo boccacevole diviene una creazione *sui generis*, un organismo vivente, è nel lato comico e sensuale del suo mondo. E non è già che vi adoperi maggiore artificio o finezza; ma è che qui ci è la musa, vale a dire tutto un mondo interiore, la malizia, la sensualità, la mordacità, un vero sentimento comico e sensuale. Ed è questa sentimentalità, la sola che la natura abbia concessa al Boccaccio, che penetra in quei flessuosi giri della forma e ne fa le sue corde. Il suo periodo è una linea curva che serpeggia e guizza ne' più libidinosi avvolgimenti, con rientrature e spezzamenti e spostamenti e riempiture, e sono vezzi e grazie, o civetterie di stile, che ti pongono innanzi non pur lo spettacolo nella sua chiarezza prosaica, ma il suo motivo sentimentale e musicale. Quelle onde sonore, quelle pieghe ampie della forma latina, piena di gravità e di decoro, dove si sente la maestà e la pompa della vita pubblica, trasportata dal foro nelle pareti di una vita privata oziosa e sensuale, diventano i lubrici volteggiamenti del piacere stuzzicato dalla malizia. In bocca a Tito, a Gisippo¹ senti la rettorica imitazione di un mondo fuori della coscienza: «l'aria» è pur quella, ma cantata da un borghese che non ne ha il sentimento e sbaglia spesso il motivo. Qui al contrario, in questo mondo erotico e malizioso, hai la stess'aria, penetrata da un altro motivo che la soggioga e se l'assimila; e quelle forme magniloquenti che arrotondivano la bocca degli oratori, arrotondiscono il vizio e gli danno gli ultimi finimenti e allettamenti. I latini nell'espressione del comico gittavano via le armi pesanti e vestivano alla leggiera: il Boccaccio concepisce come Plauto, e scrive come Cicerone. Pure il suo concepire è così vivo e vero, che Cicerone si trasforma nella sua immaginazione in una sirena vezzosa che tutta in sé si spezza e si dimena. Ma spesso, tutto dentro nel soggetto, gitta via i sviluppi e i contorcimenti, e salta fuori snello, rapido, diritto, incisivo. Maestro di scorciatoie e di volteggiamenti, la sua immagina-

1. In bocca . . . Gisippo: cfr. *ibid.*, x, 8 cit.

zione covata da un sentimento vero spazia come padrona tra forme antiche e moderne, e le fonde e ne fa il suo mondo, e vi lascia sopra il suo stampo.¹ Sarebbe insopportabile questo mondo e profondamente disgustoso, se l'arte non vi avesse profuse tutte le sue veneri, involupando la sua nudità in quelle ampie forme latine, come in un velo agitato da venti lascivi. L'arte è la sola serietà del Boccaccio, sola che lo renda meditativo fra le orgie dell'immaginazione e gli corrughi la fronte nella più sfrenata licenza, come avveniva a Dante e al Petrarca nelle loro più alte e pure ispirazioni. Di che è uscito uno stile dove si trovano fusi i vari uomini che vivevano in lui, il letterato, l'erudito, l'artista, il cortigiano, l'uomo di studio e di mondo, uno stile così personale, così intimo alla sua natura e al suo secolo, che l'imitazione non è possibile, e rimane monumento solitario e colossale fra tante contraffazioni.

Che cosa manca a questo mondo?

Mondo della natura e del senso, gli manca quel sentimento della natura e quel profumo voluttuoso che gli darà il Poliziano.

Mondo della commedia, gli manca quell'alto sentimento comico nelle sue forme umoristiche e capricciose che gli darà l'Ariosto.

E che cosa è questo mondo?

È il mondo cinico e malizioso della carne, rimasto nelle basse sfere della sensualità e della caricatura spesso buffonesca, involupato leggiadramente nelle grazie e ne' vezzi di una forma piena di civetteria, un mondo plebeo che fa le fiche allo spirito, grossolano ne' sentimenti, raggentilito e imbellettato dall'immaginazione, entro del quale si move elegantemente il mondo borghese dello spirito e della coltura con reminiscenze cavalleresche.

È la nuova « commedia », non la divina, ma la terrestre commedia. Dante si avvolge nel suo lucco e sparisce dalla vista. Il medio evo con le sue visioni, le sue leggende, i suoi misteri, i suoi

1. Anche il Settembrini: « La retorica c'è, ma piace; le trasposizioni ci sono, ma v'è ancora nel periodo un'onda sonora, un'armonia, una commettitura nelle parole, certi troncamenti, certi suoni, certi balzi, e strisciare, e saltare, e dondolarsi, e come il camminare di una donnetta che tutta si spezza nella vita . . . La retorica e le trasposizioni usate dal Boccaccio, quella tanta cura che ei mette nella collocazione delle parole, quelle congiunzioni vezzose, quelle leggiadrie e finitezze nelle minime parti dello stile e dei periodi e delle sentenze, sieno convenienti al suo concetto, sieno la bellezza della voluttà che egli sente e fa sentire a chi legge »; *Lezioni* cit., I, pp. 175-6.

terrori e le sue ombre e le sue estasi, è cacciato dal tempio dell'arte. E vi entra rumorosamente il Boccaccio e si tira appresso per lungo tempo tutta l'Italia.¹

1. Per quest'ultima pagina sul mondo borghese dello spirito e della cultura, e sul nuovo indirizzo letterario segnato dal Boccaccio, si veda la conclusione del Quinet: « Depuis Boccace, la doctrine de l'art pour l'art, indépendamment de toute idée de patrie et de morale, est celle des écrivains italiens. Le pays, les passions nationales, guelfes ou gibelins, s'effacent de leurs oeuvres; occupée du beau dans la parole, s'oubliant pour peindre, chanter, sculpter des objets de plus en plus éloignés d'elle, sans rien voir des dangers réels qui la menacent, l'Italie s'aveugle et s'enchaîne par son propre génie »; op. cit., I, p. 169.

L'ultima voce di questo secolo è Franco Sacchetti, l'uomo «discolo e grosso».¹ Di mezzana coltura, d'ingegno poco al di là del comune, ma di un raro buon senso, di poca iniziativa e originalità, ma di molta semplicità e naturalezza, era nella sua mediocrità la vera eco del tempo. Gli faceva cerchio la turba de' rimatori, ripetizione stanca del passato, il lucchese Guinigi e Matteo da San Miniato, e Antonio da Ferrara, e Filippo Albizi, e Giovanni d'Amerigo, e Francesco degli Organi, e Benuccio da Orvieto, e Antonio da Faenza, e Astorre pur da Faenza, e Antonio Cocco, e Angelo da San Geminiano, e Andrea Malavolti, e Antonio Piovano, e Giovanni da Prato, e Francesco Peruzzi, e Alberto degli Albizi, e Benno de' Benedetti, che lo chiama «Eros gentile»,² e parecchi altri. E il nostro eroe gentile riceveva e mandava sonetti, cambiando lodi con lodi. Ultime voci de' trovatori italiani. Luoghi comuni e forma barbara annunziano un mondo tradizionale ed esaurito. Ci trovi anche sentimenti morali e religiosi, ma insipidi e freddi come un'ave maria ripetuta meccanicamente tutt'i giorni. Per questo lato il Sacchetti continua il passato, fa, perché gli altri fanno, pensa così, perché gli altri così pensano, piglia il mondo come lo trova, senza darsi la pena di esaminarlo. Questa è la sua parte morta. Ma ci è una parte viva, quella a cui partecipa, e che suona nel suo spirito, quella in cui apparisce la sua personalità. Ed è appunto quel mondo di cui il Boccaccio è così vivace espressione.

Il ritratto è disegnato, secondo lo schema critico tradizionale (dal Quadrio al Gravina e al Sismondi), sulla base delle rime, come del resto il Carducci nella prefazione alle *Rime di Cino da Pistoia e d'altri*, ed. cit., con appena qualche accenno allo scrittore prestigioso e smalzato del *Trecento-novelle*. Ma al De Sanctis interessava fissare soprattutto la posizione morale e culturale del Sacchetti, a mezza via fra il rimpianto d'un mondo finito e i primi barlumi dell'età rinascimentale, cogliendo nella voluttà idillica e nell'allegria comica le due divinità della nuova letteratura. Per le citazioni, oltre che dell'antologia cit. del Carducci, si valse della *Raccolta di rime antiche toscane* del Villarosa, Palermo 1817, vol. iv, dalla quale è tratto l'elenco dei rimatori della seconda metà del Trecento, citati all'inizio del capitolo.

1. *Trecentonovelle*, Proemio: «Io Franco Sacchetti fiorentino, come uomo discolo e grosso, mi proposi di scrivere la presente opera». 2. Nel sonetto di proposta «Se la oblivion non mi dismagra / Eros gentile...»; in *Raccolta* cit., p. 268.

Franco è il vero uomo della tranquillità. Il Boccaccio sdegnava l'epiteto,¹ e talora voleva sonare la tromba e rappresentare azioni e passioni eroiche. Franco non ha pretensioni, e si mostra com'è, ed è contento di esser così. È uomo stampato all'antica, in tempi corrotti, buon cristiano e insieme nemico degl'ipocriti e mal disposto verso i preti e i frati, diritto ed intero nella vita, alieno dalle fazioni, benevolo a tutti, talora mordace, ma senza fiele, modesto estimatore di sé e lontanissimo di mettersi allato a' grandi poeti di quel tempo, che erano, secondo lui e i contemporanei, Zanobi da Strada, il Petrarca e il Boccaccio. Quali erano i desiderii del nostro brav'uomo? Menare una vita tranquilla e riposata; ed era il più contento uomo del mondo, quando in villa o in città potea darsi buon tempo fra le allegre brigate, motteggiando, novellando, sonnetteggiando. Ci è in lui dell'idillico e del comico. Ama la villa, perché in città

*mal vi si dice, e di ben far vi è caro,*²

e nelle sue cacce, nelle sue ballate senti non di rado la freschezza dell'aura campestre, come è quella così briosa delle donne che givano cogliendo fiori per un boschetto, e l'altra delle montanine, di una grazia così ingenua. In città è un burlone, pieno il capo di motti, di facezie, di fatterelli, e te li snocciola come gli escono, con tutto il sapore del dialetto e con un'aria di bonomia che ne accresce l'effetto. I suoi sonetti e le canzoni sono molto al di sotto de' madrigali e ballate o canzoni a ballo, di un andare svelto e allegro, dove non mancano pensieri galanti e gentili: dietro il poeta senti l'uomo che ci piglia gusto e vi si sollazza, e sta già con l'immaginazione nella lieta brigata dove i versi saranno cantati, tra musica e ballo. Veggasi la ballata del pruno e il madrigale del falcone.³

Le novelle del Sacchetti hanno per materia lo stesso mondo boccaccesco in un aspetto più borghese e domestico: frizzi, burle, amorazzi, ipocrisie fratesche, aneddoti, pettegolezzi vengon fuori, bassa vita popolana in forma popolana. Alcuni le pregiano più che il *Decamerone*, per lo stile semplice e naturale e rapido, non privo

1. Il Boccaccio sdegnava l'epiteto: cfr. p. 292 e relativa nota 4. 2. Sonetto *I' vo' dir contro a quel detto antico*, v. 14; in *Raccolta cit.*, p. 181. Le due ballate, di cui poco più oltre, *Passando con pensier per un boschetto* e *O vagghe montanine pastorelle*, ivi, pp. 181 e 188. 3. Veggasi . . . falcone: cioè *Innamorato pruno* e *Di poggio in poggio e di selva in foresta*: ivi, pp. 190 e 186 e in *Rime cit.*, pp. 483 e 495.

di malizia e di arguzia fiorentina. Ma la naturalezza del Sacchetti è quella dell'uomo a cui le muse sono avare de' loro doni. Non è artista, e neppure d'intenzione. Gli manca ogni sorta d'ispirazione. Quel mondo con tanta magnificenza organizzato nel *Decamerone* è qui un materiale grezzo, appena digrossato. Perciò delle sue trecento novelle si ricorda appena qualche aneddoto: nessun personaggio è rimasto vivo.

Il Sacchetti sopravvisse al secolo. Nel suo buon umore ci è una nota malinconica, che all'ultimo manda più lugubre suono. Non piace al brav'uomo un mondo, in cui chi ha più danari vale più, e grida che «vertù con pecunia non si acquista», e che «gentilezza e virtù son nella mota».¹ Dipinge al vivo gli avvocati de' suoi tempi:

*Legge civile e ragion canonica
apparan ben; ma nel mal spesso l'usano:
difendono i ladroni, e gli altri accusano.
Chi ha danari e chi più puote scusano:
tristo a colui che con costor s'incronica,
se non empie lor man sotto la tonica!*²

Ora se la piglia con le vecchie. Ora è tutto stizzoso per le nuove fogge di vestire portate a Firenze da altri paesi.³ Grida contro la turba de' rimatori e de' cantori:

*Pieno è il mondo di chi vuol far rime:
tal compitar non sa che fa ballate,
tosto volendo che sieno intonate.
Così del canto avvien: senz'alcun'arte
mille Marchetti veggio in ogni parte.*⁴

E quando muore il Boccaccio, «copioso fonte di eloquenza»,⁵ esclama:

*Ora è mancata ogni poesia,
e vòte son le case di Parnaso.*

1. Cfr. i sonetti Lasso, *ch'ogni virtù veggio fuggita* (v. 16) e *Che puo' tu far più ora, iniquo mondo* (v. 12); entrambi in *Raccolta* cit., pp. 178-9 e 182-3.
2. Sonetto *Egli è sì pieno il mondo già di frottole*, vv. 9-14; *ibid.*, p. 179.
3. *Ora se la piglia . . . paesi*: cfr. il poemetto *La battaglia delle belle donne di Firenze con le vecchie*, non compreso in *Raccolta* cit.; la ballata *Di diavol vecchia femmina ha natura* (*ibid.*, p. 189) e la canzone contro le nuove fogge *Poca virtù, ma fogge ed atti assai* (*ibid.*, p. 197). 4. Madrigale *Ben s'affattica invano chi fa or versi*, vv. 4-8, non compreso in *Raccolta* né in *Rime* cit. 5. Così nel ms., come nel testo. Nelle edizioni Morano e successive: «copioso fonte di eleganze». Cfr. il sonetto *Pien di quell'acqua dolce d'Eli-*

*S'io piango o grido, che miracol fia,
pensando che un sol c'era rimaso
Giovan Boccacci, ora è di vita fore?*

*. . . Quel duol che mi pugne
è che niun riman, né alcun viene,
che dia segno di spene
a confortar che io salute aspetti,
perché in virtù non è chi si diletta.*

*Sarà virtù già mai più in altrui?
O starà quanto medicina ascosta,
quando anni cinquecento perdé il corso?*

*Chi fia in quella etate,
forse vedrà rinascere tal semenza;
ma io ho pur temenza,
che prima non risuoni l'alta tromba,
che si farà sentir per ogni tomba.*

*Ne' numeri ciascuno ha mente pronta,
dove moltiplicando s'apparecchia
sempre tirare a sé con la man destra.*

*E le meccaniche arti
abbraccia chi vuol esser degno ed alto.*

*Ben veggio giovinetti assai salire
non con virtù, perché la curan poco,
ma tutto adopran in corporea vesta:*

*. . . già mai non cercan loco
dove si faccia delle Muse festa.*

*Come deggio sperar che surga Dante,
che già chi il sappia legger non si trova?
E Giovanni che è morto ne fe' scola.*

*Tutte le profezie che disson sempre
tra il Sessanta e l'Ottanta esser il mondo
pieno di svari e fortunosi giorni,
vidon che si dovean perder le tempe
di ciascun valoroso e gire al fondo.
E questo è quel che par che non soggiorni.*

*E s'egli è alcun che guardi,
gli studi in forni vede già conversi.¹*

cona, inviato dal Sacchetti al Boccaccio « quando fama corse, lui esser fatto frate di Certosa a Napoli »; in *Raccolta*, pp. 183-4. 1. Vv. 1-2, 4-6, 11-5, 49-51, 56-60, 64-6, 71-2, 76-8, 80-1, 91-3, 106-11, 116-7; in *Raccolta*,

Questa canzone di cui abbiamo citati alcuni brani è l'elogio funebre del Trecento, pronunziato dal più candido e simpatico de' suoi scrittori, l'ultimo trecentista. Sulla fine del secolo il vecchio burlone gitta uno sguardo malinconico indietro, e gli si affaccia la grande figura di Dante, e l'*Africa* col suo «alto poeta», e Giovanni Boccacci non col suo festevole *Decamerone*, ma co' dotti e magni volumi latini, *De' viri illustri*, *Delle donne chiare*, e «il terzo»:

Bucolica; *il quarto*: Monti e fiumi;
il quinto: Degl'Iddii e lor costumi.

Oimè! Dante è morto. Morto è Boccacci. Petrarca muore. Chi rimane? E l'ultimo trecentista guarda intorno e risponde: — Nessuno. — Ricorda le infauste profezie, nunzie di sciagure fra il sessanta e l'ottanta, e gli pare venuto il finimondo. La forte semenza da cui uscirono i tre grandi e tanti altri dottissimi, teologi, filosofi, legisti, astrologi, è perita per sempre? o risurgerà dopo cinquecento anni, come fu della medicina? o non verrà prima il giudizio finale? Il mondo è dato all'abaco e alle arti meccaniche; «nuda è l'adorna scuola» da tutte sue parti,¹

*non si trova finestra
che valor dentro chiuda.*

La nuova generazione è tutta dietro alle mode e a' sollazzi e al guadagno, e non cura virtù, e spregia le muse, e non ci è chi sappia leggere Dante, e gli studii sono mutati in forni. Il poeta accomiata la canzone in questo modo:

*Orfana, trista, sconsolata e cieca,
senza conforto e fuor d'ogni speranza,
se alcun giorno t'avanza,
come tu puoi, ne va' peregrinando,
e di' al cielo: — Io mi ti raccomando.*²

pp. 205 sgg. Nei periodi che seguono sono richiamati altri luoghi della medesima canzone: vv. 94-5 relativi al Petrarca (*alto poeta*, secondo il testo dato dalla *Raccolta*. La lezione oggi accettata, «altro poeta», è stata stabilita dal Chiari: cfr. *Il libro delle rime*, Bari 1936, p. 197) e vv. 101-5, di cui i due ultimi citati integralmente, relativi al Boccaccio. 1. *nuda . . . parti*: «Così si vede nuda / l'adorna scuola da tutte sue parti»; ivi, vv. 69-70. Ivi, 67-8 i due versi che seguono. 2. Ivi, 121-5.

Con questi tristi presentimenti si chiude il secolo. Il Dugento finisce con Cino e Cavalcanti e Dante già adulti e chiari, finisce come un'aurora entro cui si vede già brillare la vita nuova, una nuova èra. Il Trecento finisce come un tristo tramonto, così tristo e oscuro che il buon Franco pensa: — Chi sa se tornerà il sole?

Antonio da Ferrara, sparsasi voce della morte del Petrarca, intuona anche lui un poetico *Lamento*.¹ Piangono intorno al grand'uomo Gramatica, Rettorica, Storia, Filosofia, e lo accompagnano al sepolcro di Parnaso

*Virgilio, Ovidio, Giovenale e Stazio,
Lucrezio, Persio, Lucano e Orazio
e Gallo.*²

E Pallas Minerva, venuta dall'angelico regno, conserva la sua corona. In ultimo della mesta processione spunta l'autore col suo nome, cognome e soprannome:

*È Anton de' Beccar, quel da Ferrara,
che poco sa, ma volentieri impara.*

È anche un brav'uomo costui, vede anche lui tutto nero:

*Del mondo bandita è concordia e pace;
per l'universo la discordia trona;
sommerso è ogni bene;
l'amor di Dio ha bando;
e parmi che la fe' vada mancando.*³

Sono lamenti senili di uomini superficiali e mediocri, dove non trovi alcuna profondità di vista e non forza di mente o di sentimento. Pur vi trovi, ancorché in forma pedantesca, la fisionomia del secolo negli ultimi giorni della sua esistenza.

Quella nota malinconica è la stessa forza che tirò alla Certosa il vecchio Boccaccio, e volse a Maria gli ardori del Petrarca, e

1. un poetico *Lamento*: la canzone *Io ho già letto il pianto dei Troiani*; in *Raccolta*, pp. 246-50. Nel congedo, vv. 127 sgg.: «Tu hai, lamento, a far poco viaggio». 2. *Ibid.*, vv. 114-6 e, i due che seguono, 138-9. 3. Canzone *Virtù celeste in titol trionfante*, vv. 22-3 e 32-4; in *Raccolta*, pp. 250 sgg. Anche il giudizio su Antonio de' Beccari, o del Beccaio (1315-1370 c.) rientra nello schema generale d'interpretazione. Al De Sanctis, come d'altra parte alla critica del suo tempo, sfugge il carattere «villonesco», espressione di una vita disordinata e inquieta, della poesia del ferrarese.

rattristò le ultime ore di Franco Sacchetti, e piegò le ginocchia di Giovanna innanzi a Caterina da Siena. Perché quella forza, contraddetta e negata nella vita, occupava ancora l'intelletto, e tra le orgie di una borghesia arricchita e gaudente comparirà talora come un rimorso, e chiamerà gli uomini alla penitenza.

La fede va mancando, grida il ferrarese. E gli studii si convertono in forni, nota il fiorentino.¹ Non si potea meglio dipingere la fisionomia che andava prendendo il secolo e che comunicava alla nuova generazione. Possiamo disegnarla in brevi tratti.

Come il popolo grasso piglia il sopravvento in Firenze, così nelle altre parti d'Italia la borghesia si costituisce, si ordina, diviene una classe importante per industrie, per commerci, per intelligenza e per coltura. E lo stacco si fa profondo tra la plebe e la classe colta. La coltura non è privilegio di pochi, ma si allarga e si diffonde, e fa del popolo italiano il più civile di Europa.

La vita pubblica e la vita religiosa rimane stazionaria fra l'universale indifferenza. Continuano le stesse forme, ma sciolte dallo spirito che le rendea venerabili, quelle persone, quei riti e quel linguaggio appariscono cosa ridicola e diventano il motivo comico delle liete brigate.

La vita privata viene su. Ed è vita socievole, spensierata, condita dallo spirito. Gli uomini si uniscono in compagnie o brigate non per discutere, ma per sollazzarsi, in città e in villa. E si sollazzano a spese delle classi incolte. Trovatori, cantori e novellatori non sono più il privilegio delle castella e delle corti. L'allegria feudale si spande anche nelle case de' ricchi borghesi, e i racconti e i piacevoli ragionamenti condiscono i loro piaceri, e in una forma spesso licenziosa e cinica. La licenza del linguaggio era il solletico dell'allegria.

Così venne una letteratura sensuale e motteggiatrice, profana e pagana. Le novelle e i romanzi tennero il campo. L'allegria vita della città si specchiava in forme liriche svelte e graziose, rispetti, strambotti, frottole, ballate e madrigali. L'allegria vita de' campi avea pur le sue forme, le cacce e gl'idillii. L'anima di questa letteratura è lo spirito comico e il sentimento idillico.

La forma dello spirito comico è la caricatura penetrata di un'ironia maliziosa, ma non maligna. La forma idillica è la descrizione

1. *La fede . . . fiorentino*: cfr. le due canzoni citt. in morte del Boccaccio, rispettivamente vv. 34 e 117.

della bella natura, penetrata di una molle sensualità. Traspare da tutta questa letteratura una certa quiete e tranquillità interiore, come di gente spensierata e soddisfatta.

Giovanni Boccaccio è il grande artista che apre questo mondo allegro della natura.

Il misticismo perisce, ma ben vendicato, traendosi appresso religione, moralità, patria, famiglia, ogni semplicità e dignità di vita. Vengono nuovi ideali: la voluttà idillica e l'allegria comica. Sono le due divinità della nuova letteratura.

Ma come l'antica letteratura vede i suoi ideali attraverso un involucro allegorico-scolastico, così la nuova non può trovare sé stessa se non attraverso l'involucro del mondo greco-latino.

La vita del Boccaccio è in compendio la vita letteraria italiana, come si andrà sviluppando. Comincia scopritore instancabile di manoscritti, e tutto mitologia e storia greca e romana. Non è ancora un artista, è un erudito. La sua immaginazione erra in Atene e in Troia. Tenta questo e quel genere, e non trova mai sé stesso. Quel mondo è come un denso velo che muta il colore degli oggetti e gliene toglie la vista immediata. Imita Dante, imita Virgilio, petrarcheggia e platoneggia come il buon Sacchetti. Scrive magni volumi latini, ammirazione de' contemporanei. E si scopre artista, quando, gittato via tutto questo bagaglio, scrive per sollazzo, abbandonato alla genialità dell'umore. Dove cerca il piacere, trova la gloria.

Questa vita ne' suoi tentennamenti, nelle sue imitazioni, nelle sue pedanterie, ne' suoi ideali, è la storia della nuova letteratura.

Siamo al secolo decimoquinto. Il mondo greco-latino si presenta alle immaginazioni come una specie di Pompei, che tutti vogliono visitare e studiare. L'Italia ritrova i suoi antenati, e i Boccacci si moltiplicano, l'impulso dato da lui e dal Petrarca diviene una febbre, o per dir meglio, quella tale corrente elettrica che in certi momenti investe tutta una società e la riempie dello stesso spirito. Quella stessa attività che gittava l'Europa crociata in Palestina, e più tardi spingendola verso le Indie le farà trovare l'America, tira ora gl'italiani a dissepellire il mondo civile rimasto per così lungo tempo sotto le ceneri della barbarie. Quella lingua era la lingua loro, e quel sapere era il loro sapere: agl'italiani pareva avere racquistato la conoscenza e il possesso di sé stessi, essere rinati alla civiltà. E la nuova era fu chiamata il « Rinascimento ». Né questo era un sentimento che sorgeva improvviso. Per lunga tradizione Roma era capitale del mondo, gli stranieri erano barbari, gl'italiani erano sempre gli antichi romani, erano sangue latino, e la loro lingua era il latino, e la lingua parlata era chiamata il latino volgare, un latino usato dal volgo. Questo sentimento, legato in Dante con le sue opinioni ghibelline, ispirava più tardi l'*Africa* e latinizzava anche le facezie del Boccaccio. Ora diviene il sentimento di tutti e dà la sua impronta al secolo. La storia ricorda con gratitudine gli Aurispi, i Guarini, i Filelfi, i Bracciolini, che furono i Colombi di questo mondo nuovo. Gli scopritori sono insieme professori e scrittori. Dopo le lunghe peregrinazioni in oriente e in occidente, vengono le letture, i commenti, le traduzioni. Il latino è già così diffuso, che i classici greci si volgono in latino, perché se ne abbia notizia, come i dugentistiolgevano in volgare i latini. Pullulano latinisti e grecisti: la passione invade anche le donne. Grande stimolo è non solo la fama, ma il guadagno. Diffusa la coltura, i letterati moltiplicano e si stringono intorno alle corti e si disputano i rilievi ringhiando. Sorgono centri letterarii nelle grandi città: a Roma, a Napoli, a Firenze, più tardi a Ferrara intorno agli Estensi. E quei centri si organizzano e diventano accademie. Sorge la Pontaniana a Napoli, l'Accademia platonica a Firenze, quella di Pomponio Leto e di Platina a Roma. Illustri

greci, caduta Costantinopoli, traggono a Firenze. Gemistio spiega Platone a' mercatanti fiorentini. Marsilio Ficino, il traduttore di Platone, lo predica dal pulpito, come la Bibbia. Pico della Mirandola, morto a trentun anno, stupisce l'Italia con la sua dottrina, ed oltrepassando il mondo greco, cerca in Oriente la culla della civiltà.

I caratteri di questa coltura sono palpabili.

Innanzi tutto ti colpisce la sua universalità. Il centro del movimento non è più solo Bologna e Firenze. Padova gareggia con Bologna. Il mezzodì dopo lungo sonno prende il suo posto nella storia letteraria, e il Panormita fa già presentire il Pontano e il Sannazzaro. Roma è il convegno di tutti gli eruditi, attirati dalla liberalità di Nicolò V. La coltura acquista una fisionomia nazionale, diviene italiana. Anche il volgare, trattato dalle classi colte ed atteggiato alla latina, si scosta dagli elementi locali e municipali, e prende aria italiana.

Ma è l'Italia de' letterati, col suo centro di gravità nelle corti. Il movimento è tutto sulla superficie, e non viene dal popolo e non cala nel popolo. O, per dir meglio, popolo non ci è. Cadute sono le repubbliche, mancata è ogni lotta intellettuale, ogni passione politica. Hai plebe infinita, cenciosa e superstiziosa, la cui voce è coperta dalla rumorosa gioia delle corti e de' letterati, esalata in versi latini. A' letterati fama, onori e quattrini; a' principi incensi, tra il fumo de' quali sono giunti a noi papa Nicolò, Alfonso il magnanimo, Cosimo padre della patria, e più tardi Lorenzo il magnifico, e Leone X e i duchi di Este. I letterati facevano come i capitani di ventura: servivano chi pagava meglio: il nemico dell'oggi diventa il protettore del dimani. Erranti per le corti, si vendevano all'incanto.

Questa fiacchezza e servilità di carattere, accompagnata con una profonda indifferenza religiosa, morale e politica, di cui vediamo gli albori fin da' tempi del Boccaccio, è giunta ora a tal punto che è costume e abito sociale, e si manifesta con una franchezza che oggi appare cinismo. Una certa ipocrisia c'è, quando si ha ad esprimere dottrine non ricevute universalmente; ma quanto alla rappresentazione della vita, ti è innanzi nella sua nudità. È una letteratura senza veli, e più sfacciata in latino che in volgare.

Ne nasce l'indifferenza del contenuto. Ciò che importa non è cosa s'ha a dire, ma come s'ha a dire. I più sono secretarii di

principi, pronti a vestire del loro latino concetti altrui. La bella unità della vita, come Dante l'aveva immaginata, la concordia amorosa dell'intelletto e dell'atto, è rotta. Il letterato non ha obbligo di avere delle opinioni, e tanto meno di conformarvi la vita. Il pensiero è per lui un dato, venutogli dal di fuori, quale esso sia: a lui spetta dargli la veste. Il suo cervello è un ricco emporio di frasi, di sentenze, di eleganze; il suo orecchio è pieno di cadenze e di armonie: forme vuote e staccate da ogni contenuto. Così nacque il letterato e la forma letteraria.

Il movimento iniziato a Bologna era intellettuale: si cercava negli antichi la scienza. Il movimento ora è puramente letterario: si cerca negli antichi la forma. Sorge la critica, circondata di grammatiche e di rettoriche; il gusto si raffina; gli scrittori antichi non sono più confusi in una eguale adorazione: si giudicano, si classificano, pigliano posto. Questi lavori filologici ed eruditi sono la parte più seria e più durevole di questa coltura. Spiccano fra tutti le *Eleganze* di Lorenzo Valla.¹ Il titolo ti dà già la fisionomia del secolo.

Effetti di questa coltura cortigiana e letteraria, co' suoi vari centri in tutta Italia, sono una certa stanchezza di produzione, l'inerzia del pensiero, l'imitazione delle forme antiche come modelli assoluti, l'uomo e la natura guardati a traverso di quelle forme. È una nuova trascendenza, il nuovo involucro. Lo scrittore non dice quello che pensa o immagina o sente, perché non è l'immagine che gli sta innanzi, ma la frase di Orazio o di Virgilio. Vede il mondo non nella sua vista immediata, ma come si trova rappresentato da' classici, a quel modo che Dante vedea Beatrice a traverso di Aristotile e di san Tommaso.

Ma non ci è guscio che tenga incontro all'arte. Dante poté spesso rompere quel guscio, perché era artista. E se in questa coltura fossero elementi seri di vita intellettuale e di elevate ispirazioni, non è dubbio che vedremmo venire il grande artista, destinato a farne sentire il suono pur tra queste forme latine. Ciò che

1. *Spiccano . . . Valla*: da un diverso punto di vista, più generale, il Settembrini: « Io la sento [la vita] finanche nelle *Eleganze* del Valla, che incomincia dagli ablativi in *abus*, perché nei proemi e nelle conclusioni, io trovo lo scrittore che tocca ardito e franco le più gravi quistioni dei tempi »; *Lezioni* cit., I, p. 251. Il De Sanctis mira non tanto a sottolineare la modernità del pensiero e il rigore delle opere critiche di Lorenzo Valla, quanto il valore ideologico, di codice del ciceronianismo umanistico, dei sei libri *Elegantiarum latinae linguae*.

ferve nell'intimo seno di una società, tosto o tardi vien su e spezza ogni involucro. Si dà colpa al latino, che questo non sia avvenuto. E se il medio evo non ha potuto sviluppare tra noi tutte le sue forme, se il mondo interiore della coscienza s'è infiacchito, la colpa è de' classici che paganizzarono la vita e le lettere! La verità è che i classici di questo fatto sono innocentissimi. Certo, il mondo di Omero e di Virgilio, di Tucidide e di Livio, non è un mondo fiacco e frivolo. E se i latinisti non poterono riprodurne che l'esterno meccanismo, e se sotto a quel meccanismo ci è il vuoto, gli è che il vuoto era nell'anima loro, e nessuno dà ciò che non ha. Un cuore pieno trova il modo di spandersi anche nella forme più artificiali e più ripugnanti.

Leggete questi latinisti. Cosa c'è lì dentro che viva e si mova? Lo spirito del Boccaccio che aleggia in quei versi e in quelle prose: la quiete idillica e il sale comico, in una forma elegante e vezzosa. Questo studio dell'eleganza nelle forme, accompagnato co' tranquilli ozii della villa e i sollazzevoli convegni della città, era in iscorcio tutta la vita del letterato.

Così, quando il secolo era travagliato da mistiche astrazioni e da disputazioni sottili, il latino fu scolastico. E ora che il naturalismo idillico e comico del Boccaccio è il vero e solo mondo poetico, il latino è idillico, dico il latino artistico e vivo. La grande orchestra di Dante è divenuta già nel Petrarca la flebile elegia. In questo latino elegante il dolore è elegiaco, e il piacere è idillico. La vita è tutta al di fuori, è un riso della natura e dell'anima: la stessa elegia è un rapimento voluttuoso de' sensi. Sulle rive di Mergellina il Pontano canta gli *Amori* e i *Bagni di Baia*,¹ ora tutto vezzeggiativi e languori, ora motteggievole e faceto. Mergellina, Posilipo, Capri, Amalfi, le isole, le fonti, le colline escono dalla sua immaginazione pagana ninfe vezzose, e allegrano le nozze

1. Dei libri dei *Parthenopei sive Amorum* e degli *Hendecasyllaborum seu Baiarum*, come della *Lepidina* ricordata più avanti, le edizioni allora esistenti erano quelle cinquecentesche, o le stampe parziali dei secoli successivi. Una vita del Pontano, di Francesco Colangelo, era uscita a Napoli nel 1826; ma il vero interesse per il poeta degli *Amores* doveva ridestarsi più tardi, sul finire dell'Ottocento. Nel fissarne il carattere squisitamente idillico, il De Sanctis riprendeva l'interpretazione tradizionale, sulla scorta delle pagine dedicate al Pontano dal Settembrini (cfr. *Lezioni* cit., I, p. 275: «Le sue poesie, specialmente la *Lepidina*, gli *Amori*, i *Bagni di Baia*, l'*Eridanus*, sono piene di quell'ebbrezza voluttuosa che si sente a respirare l'aria di Napoli»), alle quali attinse riferimenti e citazioni.

della sua *Lepidina*.¹ La crassa sensualità è vaporizzata fra le grazie dell'immaginazione e i deliziosi profumi dell'eleganza. La sua musa, come la sua colomba, «fugit insulsos et parum venustos», «odit sorditiem», nega i suoi doni a quelli che sono «illepidi atque inelegantes», e «gaudet nitore», e rassomiglia alla sua «puella», di cui nessuna «vivit mundior elegantiorve». ² Spirito ed eleganza, questo è il mondo poetico di una borghesia colta e contenta, che cantava i suoi ozii e passava il tempo tra Quintiliano, Cicerone, Virgilio, e i bagni e le cacce e gli amori. Ne senti l'eco tra le delizie di Baia e tra le villette di Fiesole. Il Pontano scriveva la *Lepidina* tra' susurri della cheta marina; il Poliziano scriveva il *Rusticus* tra le aure della sua villetta fiesolana. In tutte e due ispiratrice è la bella natura campestre, con più immaginazione nel Pontano, con più sentimento nel Poliziano. Piace la «cerula» ninfa Posilipo e la «candida» Mergellina, e quel voler essere uccello per cascarle in grembo è un bel tratto galante, una sensualità dell'immaginazione.³ Il Pontano è figurativo, tutto vezzi e tutto spirito; il Poliziano è più semplice, più vicino alla natura, e te ne dà l'impressione:

*Hic resonat blando tibi pinus amata susurro:
hic vaga coniferis insibilat aura cupressis:
hic scatebris salit et bullantibus incita venis
pura coloratos interstrepit unda lapillos.*⁴

Questo latino, maneggiato con tanta sveltezza, modulato con tanta grazia, non cade nel vuoto, come lingua morta, e questi

1. *Mergellina* . . . *Lepidina*: nel poemetto sono cantate le nozze del dio fluviale Sebeto con la ninfa Partenope e la danza che intrecciano in loro onore le Nereidi, personificanti luoghi e paesi del golfo. 2. *Amores*, I, 5, *Ad pueros de columba*, vv. 9 (nel testo, propriamente: «insulsos fugit et parum venustos»), 8, 6-7, 11-3 («fugge gli sciocchi e i poco avvenenti», «odia lo squallore», «sgarbatì e grossolani», «gode della forbitezza», «fanciulla, di cui nessuna è più ornata ed elegante»); in Settembrini cit., p. 278. 3. *Piace* . . . *immaginazione*: cfr. *Lepidina*, II, vv. 3-4 («En caerula prima est/Pausilype implexis hedera frondente capillis»), 21 («O nymphe formosa, o candida Neptunine») e 23 sgg.: «Tunc ego, tunc niveae pennas imitata columbae / sim volucris . . . projiciam in gremium»; ivi, p. 276. 4. *Rusticus*, 11-4 («Qui l'amato pino risuona per te con dolce sussurro, qui l'aria spira vaga tra i coniferi cipressi, qui l'acqua zampilla dalle scaturigini e in rapide vene a bolla mormora limpida tra i sassi di vario colore»). Sono i versi in cui il Poliziano celebra la villa medicea di Fiesole, citati dal Carducci nella prefazione a *Le Stanze, l'Orfeo e le Rime* (Firenze 1863, p. cxxxvi), che il De Sanctis utilizzò largamente per l'apparato storico-erudito del capitolo.

canti non sono stimati lavori di pura erudizione e imitazione. Lorenzo Valla chiama il latino la «lingua nostra»; nessuna cosa di qualche importanza non si scrivea se non in latino, e metteasi a fuggire il volgare quello studio che oggi si mette a fuggire il dialetto. Dante stesso era detto «poeta da calzolai e da fornai».¹ Non pareva impossibile continuare il latino, come i greci continuavano il greco, parlare la lingua universale, la lingua della scienza e della coltura, essere intesi da tutti gli uomini istruiti.

Ma queste tendenze trovavano naturale resistenza a Firenze, dove il volgare avea messo salde radici, illustrato da tanta gloria, né potea parer vergogna scrivere nella lingua di Dante e del Petrarca. Ivi una classe colta nettamente distinta non era, e popolo grasso e popolo minuto erano ancora il popolo, con una comune fisionomia. Grandissima l'ammirazione de' classici; frequentissimi gli Studii del Landino, del Crisolora, del Poliziano; si udiva a bocca aperta Gemistio e il Ficino e il Pico; si disputava di Platone e di Aristotile, discussioni erudite, senza conclusione e serietà pratica; si applaudiva al Poliziano quando cantava la bellezza o la morte dell'Albiera o gli occhi di Lorenzo, «*purus apollinei sideris nitor*», come fossero gli occhi di Laura.² Ma insieme si difendeva il volgare come gloria nazionale; e il Filelfo spiegava Dante, e il Landino sponeva il Petrarca, e Leonardo Bruni sosteneva essere il volgare lo stesso latino antico com'era parlato a Roma, e Lorenzo de' Medici preferiva il Petrarca a' poeti latini, chiamava unico Dante, celebrava la facondia e la vena del Boccaccio, e di Cino e di Cavalcanti e di altri minori scrivea le lodi con acume e maturità di giudizio.³ Ci erano gli oppositori, i grammatici,

1. È il famoso giudizio di Nicolò Niccoli, riferito da Leonardo Bruni nella sua difesa della grande triade trecentesca, i *Dialogi ad Petrum Histrum*, 1: «Fuori il barbaro dal concilio dei letterati! Lascisi ai calzolai, ai fornai e a sì fatta gentuccia, dappoiché ha parlato in modo che sembra aver voluto esser dimestico a questa razza di uomini»; in Carducci cit., pp. xv-xvi.
2. si applaudiva . . . Laura: l'elegia in morte di Albiera degli Albizi (*Epigrammata*, VII) e l'epigramma sugli occhi di Lorenzo de' Medici (*Epigrammata*, xxxv, 6); ivi, pp. xxxvi e xxix. Anche il Carducci, a proposito dell'epigramma: «Né meno singolare è quest'altro in cui con ardore quasi di amante canta gli occhi del suo protettore ed amico». 3. L'Alighieri e il Petrarca erano da Cristoforo Landino illustrati pubblicamente nello Studio fiorentino insieme con Virgilio ed Orazio: e dell'uno e dell'altro tesseva Leonardo Bruni con grande affetto e con sufficiente eleganza italiana le vite . . . Lorenzo de' Medici, prima assai del Castiglione e del Bembo,

i pedanti, che dicevano Dante uno spropositato, un ignorante, «rerum omnium ignarum» e che scrivea così male in latino.¹ Ma in Firenze non attecchivano. Cristoforo Landino nel suo Studio, dove spiegava a un tempo Dante e Virgilio, pigliando a esporre il Petrarca, insegnava non esser la lingua toscana al di sotto della latina, e non altrimenti che quella doversi sottoporre a regole di grammatica e di retorica.² Certo, il vizzo del latino introduceva nel volgare caduto in mano a' pedanti vocaboli e frasi e giri, di cui si sentono gli effetti fino nella prosa del Machiavelli; ma quella barbara mescolanza per la sua esagerazione divenne ridicola, e non poté alterare le forme del volgare, così come erano state fissate negli scrittori e si mantenevano vive nel popolo. Né l'uso fu mai intermesso; e Lionardo scrivea in volgare la vita di Dante e del Boccaccio,³ e in volgare Feo Belcari scrivea le vite de' santi e le rappresentazioni, e si continuavano i rispetti, gli strambotti, le frottole, le cacce, le ballate, tutt'i generi di lirica popolare legati con le feste e gl'intrattenimenti pubblici e privati, le mascherate, le giostre, le serenate, le rappresentazioni, i giuochi, le sfide. Non era cosa facile guastare o sopraffare una lingua legata così intimamente con la vita.

La forza della lingua volgare era appunto in questo, che rifletteva la vita pubblica e privata, divenuta parte inseparabile della società nelle sue usanze e ne' suoi sentimenti. Onde se gli uomini colti, trasportati dalla corrente comune, scrivevano in la-

difese dalle accuse degli eruditi l'uso della lingua toscana, ne celebrò le lodi, discorse dei metri, osò anteporre il Petrarca a tutti gli erotici latini, gloriò come senza comparazione la poesia di Dante, come sola al mondo la invenzione e la copia del Boccaccio, e dei minori e più antichi raccolse le rime e le illustrò con una prosa che è primo esempio della critica nostra [il *Comento alle rime* e l'*Epistola a Federigo d'Aragona*]; ivi, pp. xvii-xviii. 1. *Ci erano . . . latino*: «Scerna la meraviglia che in Firenze stessa eruditi e raccoglitori di codici, come Nicolò Niccoli, si sdegnassero che altri trovasse del mirabile e del raro nel Petrarca e nel Boccaccio e massime in Dante. Come? Cotesto ignorante (*rerum omnium . . . ignarum*), cotesto spropositato (*errantem*), cotesto rozzo che non si vergogna di scrivere così inettamente in latino, preposto a Virgilio?»; ivi, p. xv. 2. *Cristoforo . . . retorica*: «Cristoforo Landino, cominciando a leggere in Studio i sonetti del Petrarca, avea dimostrato che la lingua toscana così nei principii e negli incrementi come nei pregi non differiva dalla latina, che bisognava però sottoporla a regole di grammatica e di retorica come della latina fu fatto, e con lo studio di questa alimentarla continuamente e afforzarla . . .»; ivi, p. xviii. 3. *di Dante e del Boccaccio*: si legga: «di Dante e del Petrarca». Del Boccaccio Leonardo Bruni scrisse soltanto una breve notizia biografica.

tino per procacciarsi fama, nell'uso vario della vita adoperavano il volgare, condotto ormai al suo maggior grado di grazia e di finezza, parlato e scritto bene generalmente. Un gran mutamento era però avvenuto nella letteratura volgare. Il mondo ascetico mistico scolastico del secolo passato non era potuto più risorgere di sotto a' colpi del Petrarca e più del Boccaccio, ed era tenuto rozzo e barbaro, e continuava la sua vita come un mondo fatto abituale e convenzionale a cui è straniera l'anima. Al contrario era in uno stato di produzione e di sviluppo il mondo profano, la gaia scienza, e dava i suoi colori anche alle cose sacre. Le laude erano intonate come i rispetti, e i misteri acquistavano la tinta romanzesca delle novelle e romanzi allora in voga. La *Stella* ricorda in molte parti le avventure della bella sventurata Zinevra, « sei anni andata tapinando per lo mondo ». ¹ Spesso c'entra il comico e il buffonesco, e ti par d'essere in piazza a sentir le ciane che si accapigliano. La lauda tende al rispetto; la leggenda tende alla novella.

La leggenda è un racconto meraviglioso animato da uno spirito mistico e ascetico, con le sue estasi, le sue visioni, i suoi miracoli. Ci è al di sotto la fede che fa muovere i monti e ti tiene al di sopra de' sensi, anzi sforza i sensi e dà loro le ali dell'immaginazione. Questo mondo miracoloso dello spirito, fatto così palpabile come fosse corpo, è rappresentato senza alcuno artificio che lo renda verisimile, anzi con la più grande ingenuità, essendo quelle verità incontrastate pel narratore e pe' lettori. Questa impressione ti fanno le leggende del Passavanti e le *Vite* del Cavalca.

Questo è il mondo stesso che comparisce nelle rappresentazioni o misteri di questo secolo. Sono antiche rappresentazioni, messe a nuovo, intonacate, imbiancate, a uso di un pubblico più colto. Santo Abraam, Alessio, Abramo, Eugenia e Maddalena, i santi e i padri e i romiti del Cavalca ti sfilano innanzi. Con la natia rozzezza è ita via anche la semplicità e l'unzione e ogni sentimento liturgico e ascetico. Il miracolo ci sta come miracolo, cioè a dire

1. Stampata in molte edizioni fino a tutto il Seicento, la *Rappresentazione devota di Stella*, fiorita come la *Santa Uliva* sul ceppo delle leggende relative a fanciulle perseguitate, e databile fra gli ultimi anni del secolo XV e i primi decenni del Cinquecento, era stata ripubblicata dall'Emiliani-Giudici in *Storia del teatro* cit., pp. 249 sgg. e ampiamente riassunta nella *Storia* cit., I, pp. 368 sgg. Della novella di Zinevra (*Decam.*, II, 2) è riecheggiato il racconto finale: « Signor mio, io sono la misera sventurata Zinevra, sei anni andata tapinando in forma d'uom per lo mondo ».

come una macchina del meraviglioso, a quel modo che è la fortuna nelle novelle del Boccaccio. Il motivo drammatico è l'effetto che fanno sugli spettatori certe grandi mutazioni e improvvise nello stato de' personaggi, morale o materiale; perciò non gradazioni, non ombre, non sfumature; i contorni sono chiari e decisi; l'azione è tutta esteriore e superficiale, e si ferma solo quando una mutazione improvvisa provoca esplosioni liriche di gioia, di dolore, di meraviglia. Ci è quella lirica superficiale e quella chiarezza epica che è propria del Boccaccio. La lirica è sacra di nome, e non ha quell'elevazione dell'anima verso un mondo superiore, che senti in Dante o in Caterina: ci è la preghiera, non ce n'è il sentimento. L'azione è pedestre e borghese, di una prosaica chiarezza, non animata dal sentimento, non trasformata dall'immaginazione. È il mondo dantesco vestito alla borghese, i cui accenti di dolore sono elegia, le cui mistiche gioie sono idillii; mancato è il senso del terribile e del sublime, mancata è l'indignazione e l'invettiva: se alcuna serietà rimane ancora in queste spettacolose rappresentazioni, apparenziate con tanta pompa di scene e di decorazioni, è reminiscenza ed eco di un mondo indebolito nella coscienza. Ci erano ancora le confraternite, che a grandi spese davano di queste rappresentazioni; ma i fratelli non erano più i contemporanei di Dante, e non gli autori e non gli spettatori. Si andava alle rappresentazioni, come alle feste carnascialesche, per sollazzarsi. E si sollazzavano, come si conviene a gente colta e artistica, co' piaceri dello spirito e dell'immaginazione. Il mistero era per essi un piacevole esercizio dell'immaginazione, una ricreazione dello spirito. Con la coscienza vuota e con la vita tutta esterna e superficiale, il dramma era così poco possibile come la tragedia o l'eloquenza sacra, o come rifare la visione o la leggenda. Se quelle rappresentazioni fra tanto liscio e intonaco rimasero stazionarie, e non poterono mai acquistare la serietà e profondità di un vero mondo drammatico, fu perché mancò all'Italia un ingegno drammatico, come affermano alcuni, quasi l'ingegno fosse un frutto miracoloso, generato senza radici, e venuto espressamente dal cielo? O fu, come affermano altri, perché il latino attirò a sé gli uomini colti, e il mistero fu trascurato come cosa del popolo, quasi che autori de' misteri non fossero gli uomini più colti di quel tempo, o il latino, che non poté uccidere il volgare, potesse uccidere l'anima di una nazione, quando un'anima ci fosse stata? La verità è che il

povero latino non poté uccider nulla, perché nulla ci era, niuna serietà di sentimento religioso, politico, morale, pubblico e privato, da cui potesse uscire il dramma. Quel mondo spensierato e sensuale non ti potea dare che l'idillico e il comico; e in tanto fiorire della coltura, con tanta disposizione ed educazione artistica, non potea produrre che un mondo simile a sé, un mondo di pura immaginazione. Il mistero è un aborto, è una materia sacra che non dice più nulla alla mente ed al cuore, senza alcuna serietà di motivi, e trasformata da uomini colti in un puro giuoco d'immaginazione; dove angeli e demoni, paradiso e inferno hanno così poca serietà come Apollo e Diana e Plutone. La serietà e solennità della materia era in flagrante contraddizione con quella forma tutta senso e tutta superficie, e con quel mondo spensierato e allegro della pura immaginazione, idillico-comico-elegiaco. Il mistero ci fu, quale poteva realizzarlo l'Italia in questa disposizione dello spirito, e ci fu l'ingegno, quale poteva essere allora l'ingegno italiano. Quel mistero fu l'*Orfeo*, e quell'ingegno fu Angiolo Poliziano.

Il Poliziano è la più spiccata espressione della letteratura in questo secolo.¹ Ci è già l'immagine schietta del letterato, fuori di ogni partecipazione alla vita pubblica, vuoto di ogni coscienza religiosa o politica o morale, cortigiano, amante del quieto vivere, e che alterna le ore tra gli studi e i lieti ozii. Ebbe in Lorenzo un protettore, un amico, e divenne la sua ombra, il suo compagno ne' sollazzi pubblici e secreti. Cominciò la vita, voltando l'*Iliade* in latino, grecista e latinista sommo. Dettava epigrammi latini con la facilità di un improvvisatore. Si traeva da tutta Europa a sentirlo spiegare Omero e Virgilio. E non si ammirava solo l'erudito, ma l'uomo di gusto e il poeta, che ispirato vi aggiungeva le sue emozioni e le sue impressioni e i suoi carmi.² Il suo Studio e la sua villetta di Fiesole sono il compendio di questa vita tranquilla e placida, spenta a quarant'anni.

1. *Il Poliziano . . . secolo*: nelle lezioni giovanili sono pochi e sommari accenni al Poliziano: più frequenti, negli scritti della maturità (cfr. *Saggi critici* e *Saggio sul Petrarca*), i richiami alla grazia e alla finezza, al «sentimento della forma», ai «miracoli» di perfezione delle *Stanze*. Richiami e spunti che qui si organizzano in un'interpretazione profondamente suggestiva, che, pur non tradendo l'impostazione schematica della *Storia*, arriva a cogliere i valori fondamentali della poesia polizianesca. 2. *Si traeva . . . carmi*: intende le prolusioni poetiche, *Manto*, *Rusticus*, e *Nutricia*, su Virgilio, Esiodo e Omero, che il Poliziano tenne presso lo Studio di Firenze dal 1482 al 1492 e raccolse poi sotto il titolo di *Sylvae*.

Il Poliziano aveva uno squisito sentimento della forma nella piena indifferenza di ogni contenuto. Il tempio era vuoto: vi entrò Apollo e lo empì d'immagini e di armonie. Il mondo antico s'impossessò subito di un'anima dove ogni vestigio del medio evo era scomparso. Il Boccaccio senti che è ancora medio evo, e lo vedi alle prese co' canoni e le scienze sacre e le forme dantesche: il vecchio e il nuovo Adamo combattono in lui, come nel Petrarca: erano tempi di transizione. Nel Poliziano tutto è concorde e deciso: non ci è più lotta. Teologia, scolasticismo, simbolismo, il medio evo nelle sue forme e nel suo contenuto, di cui vedevi ancora la memoria prosaica nelle laude e ne' misteri, è un mondo in tutto estraneo alla sua coltura e al suo sentire. Quello è per lui la barbarie. E non ha bisogno di cacciarlo dalla sua anima: non ve lo trova. Il sentimento della bella forma, già così grande nel Petrarca e nel Boccaccio, in lui è tutto; e quel mondo della bella forma, appresso al quale correvano faticosamente il Boccaccio e il Petrarca fin da' primi anni, è il mondo suo, e ci vive come fosse nato là dentro, e ne ha non solo la conoscenza, ma il gusto. Questo era la coltura, l'umanità, il risorgimento, orgoglio di una società erudita, artistica, idillica, sensuale, quale il Boccaccio l'aveva abbozzata, e che ora si specchia nel Poliziano come nel suo modello ideale. Perché questa generazione, caduta così basso, fiacca di tempra e vuota di coscienza, aveva pure la sua idealità, il suo divino, ed era l'orgoglio della coltura, il sentimento della forma. Le sue mascherate, le cacce, le serenate, le giostre, le feste, tanta parte di quella vita oziosa e allegra, erano nobilitate dalle arti dello spirito e da' piaceri dell'immaginazione. E se il cardinale Gonzaga, rientrando nella patria, bandisce pubbliche feste e cerca nella poesia il loro ornamento e decoro, il giovane Poliziano gli scrive in due giorni l'*Orfeo*.¹ E che cosa è l'*Orfeo*? Come gli venne in mente Orfeo? Giovanni Boccaccio nel *Ninfale* e nell'*Ameto* canta la fine della barbarie e il regno della coltura o dell'uma-

1. *gli scrive* . . . l'*Orfeo*: cfr. la lettera a Carlo Canale, premessa nelle stampe alla *Fabula di Orfeo*: «la quale, a requisizione del nostro reverendissimo cardinale mantuano, in tempo di dua giorni, intra continui tumulti . . . avevo composta». Secondo la tradizione, l'*Orfeo* sarebbe stato scritto nel 1472; ma il Carducci, affrontando nella citata prefazione la questione cronologica, propendeva già a spostare la data di composizione, oggi accettata, al 1480-83. Il che, per altro, non impediva al De Sanctis di scrivere ancora il *giovane* Poliziano.

nità.¹ Il rozzo Ameto, educato dalle arti e dalle muse, apre l'animo alla bellezza e all'amore, e di brutto si sente fatto uomo. Atalante trasforma il bosco di Diana in città, e vi marita le ninfe, e v'introduce costumi civili. Orfeo è il grande protagonista di questo regno della coltura, venuto dall'antichità giovine e glorioso ne' carmi di Ovidio e di Virgilio. Questo fondatore dell'umanità col suono della lira e con la dolcezza del canto mansuefà le fiere e gli uomini e impietosisce la morte e incanta l'inferno. È il trionfo dell'arte e della coltura su' rozzi istinti della natura, consacrato dal martirio, quando, sforzando le leggi naturali, è dato in balia all'ebbro furore delle baccanti. Dopo lungo oblio nella notte della seconda barbarie, Orfeo rinasce tra le feste della nuova civiltà, inaugurando il regno dell'umanità, o per dir meglio, dell'umanismo. Questo è il mistero del secolo, è l'ideale del Risorgimento. Le sacre rappresentazioni cacciate dalle città menano vita oscura nei contadi, e cadono in così profondo oblio che giacciono ancora polverose nelle biblioteche.

L'*Orfeo* è un mondo di pura immaginazione. I misteri avevano la loro radice in un mondo ascetico, fatto tradizionale e convenzionale, pur sempre reale per una gran parte degli spettatori. Qui tutti sanno che Orfeo, le driadi, le baccanti, le furie, Plutone e il suo inferno sono creature dell'immaginazione. A quel modo che nelle giostre i borghesi camuffati da cavalieri riproducevano il mondo cavalleresco, i nuovi ateniesi dovevano provare una grande soddisfazione a vedersi sfilare innanzi co' loro costumi e abiti le ombre del mondo antico. Che entusiasmo fu quello, quando Baccio Ugolini, vestito da Orfeo e con la cetra in mano, scendeva il monte, cantando in magnifici versi latini le lodi del cardinale!² «Redeunt saturnia regna.»³ Sembravano ritornati i tempi di Atene e Roma; salutavano con immenso grido di applauso Orfeo, nunzio alle genti della nuova era, della nuova civiltà. Nel medio evo si

1. *Giovanni Boccaccio . . . umanità*: per il concetto ispiratore dei due *Nin-fali*, si veda più indietro, capitolo ix, pp. 298 sgg. 2. *Che entusiasmo . . . cardinale*: un accenno a Baccio Ugolini, primo interprete dell'*Orfeo* nella rappresentazione mantovana, è nell'*Emiliani-Giudici, Storia cit.*, I, p. 387. Ma cfr. specialmente Carducci, prefazione cit., pp. xlv-xlvi: «Io m'immagino i furiosi battimani e il mormorio di ammirazione in che scoppiò il dotto uditorio, quando Baccio Ugolini, vestito alla greca della bianca stola sacerdotale, col lauro intorno al capo giovanile e la dotta lira alla mano, scendeva dal monte intonando con voce piena e concitata quei saffici elegantissimi». 3. Virgilio, *Buc.*, iv, 6.

dicea «vivere in ispirito», ed era il ratto dell'anima alienata da' sensi in un mondo superiore. Ciò che una volta ispirava il sentimento religioso, oggi ispira il sentimento dell'arte, la sola religione sopravvissuta, e si vive in immaginazione. I ricchi, a quel modo che decorano i palagi degli avi, decorano con l'arte i loro piaceri.

E che decorazione è quest' *Orfeo*! dove sotto forme antiche vive e si move quella società, idealizzata nell'anima armoniosa del poeta. È un mondo mobile e superficiale, a celeri apparizioni, e mentre fissi lo sguardo il fantasma ti fugge: la parola è come ebbra e si esala nel suono e nel canto; il pensiero è appena iniziale, incalzato dalle onde musicali; la tragedia è un'elegia; l'inno è un idillio; e n' esce un mondo idillico-elegiaco, penetrato di un dolce lamento, che non ti turba, anzi ti lusinga e ti accarezza, insino a che questo bel mondo dell'arte ti si disfà come nebbia, e ti svegli violentemente tra il furore e l'ebbrezza dei sensi. Il canto di Aristeo, il coro delle driadi, il ditirambo delle baccanti sono le tre tappe di questo mondo incantato, la cui quiete idillica penetrata di flebile e molle elegia si scioglie nel disordine bacchico. La lettura non basta a darne un'adeguata idea. Bisogna aggiungervi gli attori e le decorazioni e il canto e la musica e l'entusiasmo e l'ebbrezza di una società che ci vedea una così viva immagine di sé stessa. Il suo ideale, il suo Orfeo è una lieve apparizione, ondeggiante tra' più delicati profumi, a cui se troppo ti accosti, ti fuggerà come Euridice. È un mondo che non ha altra serietà, se non quella che gli dà l'immaginazione; le passioni sono emozioni, gli avvenimenti sono apparizioni, i personaggi sono ombre; la vita danza e canta, e non si ferma e non puoi fissarla. La stessa leggerezza penetra nelle forme, flessibili, variamente modulate, e come tutta un'orchestra di metri, entranti gli uni negli altri in una sola armonia. Il settenario rammorbidisce l'endecasillabo; la ballata dà le ali all'ottava; le rime si annodano ne' più voluttuosi intrecci; ora è il dialetto nella sua grazia, ora è la lingua nella sua maestà; qui lo sdrucchiolo ti tira nella rapida corsa, là il tronco ti arresta e ti culla; con una facilità e un brio che pare il poeta giuochi con i suoi strumenti.

Così Orfeo, il figlio di Apollo e di Calliope, rinacque; così divenne il nunzio del Risorgimento. Le edizioni moltiplicarono; penetrò dalle corti nel contado; se ne fecero imitazioni; comparve la *Historia e favola d'Orfeo*; e anche oggi nelle valli toscane ti

giunge la melodia di *Orfeo dalla dolce lira*, una storia in ottava rima.¹ Personaggio indovinato, comparso proprio alla sua ora nel mondo moderno, segnacolo e vessillo del secolo.

L'*Orfeo* nacque tra le feste di Mantova; e tra le feste di Firenze nacquero le *Stanze*. Quel mondo borghese della cortesia, così ben dipinto nel *Decamerone*, riproducea nelle sue giostre il mondo profano de' romanzi e delle novelle, la cavalleria. I poeti celebrano a suon di tromba « le gloriose pompe e i fieri ludi »² di questi mercanti improvvisati cavalieri e vestiti all'eroica: non ci era più la realtà; ce n'era l'immaginazione. Le giostre erano in fondo una rappresentazione teatrale, e i giostranti erano attori che rappresentavano i personaggi de' romanzi, spettacolo continuato oggi nelle corse, con questo progresso, che gli attori sono i cavalli. Ridicoli sono i poeti che narrano le alte geste de' giostranti come fossero Orlando e Carlomagno, con le frasi ampollose de' romanzi, e descrivono minutamente gli abiti, le fogge, le divise, gli stemmi, gli scontri con una serietà frivola. Anche Giuliano de' Medici fece la sua giostra, e divenne l'eroe di quel poemetto che i posteri hanno chiamato le *Stanze*.

Comincia a suon di tromba. Il poeta vuol celebrare le gloriose imprese,

*sì che i gran nomi e i fatti egregi e soli
fortuna o morte o tempo non involi.*³

Ma i fatti egregi e i gran nomi sono dimenticati. E che cosa è rimasto? Le *Stanze*: forme vaganti, di cui nessuno cerca il legame, ciascuna compiuta in sé. Nella giovine mente del poeta non ci è il romanzo: ci è Stazio e Claudiano con le loro *Selve*, ci è Teocrito ed Euripide, ci è Ovidio con le sue *Metamorfosi*, ci è Virgilio con la sua *Georgica*, ci è il Petrarca con la sua Laura; ci è tutto un mondo d'immagini fluttuanti, sciolte, disseminate come le stelle nel cielo all'occhio semplice del pastore.⁴ Questo è il mondo che

1. *compare* . . . rima: dati e notizie tratti dal Carducci cit., p. LXIX. La *Historia e favola d'Orfeo*, che figura, nel *Catalogue* 1857 del Libri, stampata a Firenze nel 1558, è forse la prima edizione della rielaborazione popolare del mito, la stessa *Storia d'Orfeo dalla dolce lira*, data più volte alle stampe e ripubblicata, a uso del popolo, proprio in quegli anni, Prato 1860.
2. *Stanze per la giostra*, I, 1: « Le gloriose pompe e ' fieri ludi ». 3. *Ibid.*, vv. 7-8. 4. Cfr. Carducci cit., pp. XLVIII sgg.: « Stazio e Claudiano appaiono essere fra gli antichi quelli che più abbiano avuto parte nel formare a un peculiar modo di concezioni la sua fantasia . . . Giuliano dispreghiator

vien fuori in un legame artificiale e meccanico, delle cui fila interrotte nessuno si cura: perché la giostra non è il motivo di questo mondo, è la semplice occasione. La sua unità non è in un'azione frivola e incompiuta, debole trama. La sua unità è in sé stesso, nello spirito che lo move, ed è quel vivo sentimento della natura e della bellezza che dal Boccaccio in qua è il mondo della coltura.

La primavera, la notte, la vita rustica, la caccia, la casa di Venere, il giardino d'Amore, gl'intagli, non sono già episodii, sono questo mondo esso medesimo nella sua sostanza, animato da un solo soffio. Sono l'apoteosi di Venere e d'Amore, della bella natura, la nuova divinità.

E la natura non ha già quel vago, che ti fa pensoso e ti tiene in una dolce malinconia; non sei nel regno de' misteri e delle ombre, nel regno musicale del sentimento: sei nel regno dell'immaginazione. Venere è nuda, Iside ha alzato il velo. Non hai più gli schizzi di Dante, hai i quadri del Boccaccio; non hai più la faccia di Giotto, hai la figura del Perugino;¹ non hai più il terzetto nel suo raccoglimento, hai l'ottava rima nella sua espansione. Ci è quel sentimento idillico e sensuale che ispirò il Boccaccio, e di cui senti la fragranza nella *Lepidina* e nel *Rusticus*:² l'anima sta come rilassata in dolce riposo, non fantasticando ma figurando parte a parte e disegnando, quasi voglia assaporare goccia a goccia i suoi piaceri. E non è la descrizione minuta, anatomica, spesso ottusa, del Boccaccio; ché mentre la natura ti si offre distinta come un bel paesaggio, non sai onde o come ti giungono mormorii, concenti, note, come la voce di una divinità nascosta nel suo grembo. La sensualità filtrata fra tanta dolcezza di note lascia in fondo la sua parte grossolana ed esce fuori purificata; e non è la musa civettuola del Boccaccio, è la casta musa del

d'Amore e de' suoi seguaci [*Stanze*, I, 8-16] è ben l'Ippolito di Euripide e in parte il Narciso di Ovidio [*Metam.*, III, 388] . . . La descrizione del regno e del palagio di Venere [*Stanze*, I, 69-120] il nostro poeta ha trasportato di pianta dalle *Nozze di Onorio e Maria* di Claudiano [*Epith. Honor. Aug. et Mar.*, 47 sgg.]. *Ibid.*, il riferimento alle *Georgiche* e al Petrarca. Il paragone che chiude il periodo è esemplato su una reminiscenza leopardiana: la situazione del « semplice pastore » nel *Canto notturno*. 1. *non hai più . . . Perugino*: cfr. Carducci cit., p. L: « Sentite che l'età di Giotto e di frate Angelico, per i quali tutta la vita della figura è confinata nel raggiare della fronte e negli occhi contemplanti, è finita; sentite e riconoscete Masaccio, il Rosselli, il Perugino . . . ». 2. Per i due poemetti, la *Lepidina* del Pontano e il *Rusticus* del Poliziano, cfr. più indietro, pp. 341-2.

Parnaso, che copre la sua nudità e vi gitta sopra il suo manto verginale. Nel Boccaccio è la carne che accende l'immaginazione: nel Poliziano l'immaginazione è come un crogiuolo, dove l'oro si affina. La sensuale e volgare Griseida¹ si spoglia in quel crogiuolo la sua parte terrea, e diviene la gentile Simonetta, bellezza nuda, sviluppata da ogni velo allegorico dantesco e petrarchesco, a contorni precisi e finiti, pur divina nella sua realtà:

*nell'atto regalmente è mansueta,
e pur col ciglio le tempeste acqueta.*

Tra il poeta e il suo mondo non ci è comunione diretta: ci stanno di mezzo Virgilio, Teocrito, Orazio, Stazio, Ovidio, che gli prestano le loro immagini e i loro colori. Ma egli ha un gusto così fine e un sentimento della forma così squisito, che ciò che riceve esce con la sua stampa come una nuova creazione. Ci è nel suo spirito una grazia che ingentilisce il volgare naturalismo del suo tempo, e una delicatezza che gli fa cogliere del suo mondo il più bel fiore. L'insignificante, il rozzo, il plebeo non entra nella sua immaginazione: ciò che sta lì dentro è tutto elegante e profumato, e non cessa che non l'abbia reso con l'ultima finitezza e perfezione.² Le sue reminiscenze mitologiche e classiche sono semplici mezzi di colorito e di rilievo: gli sta innanzi Venere, Diana, e la tale e tale frase di Ovidio o di Virgilio; ma il suo spirito va al di là della frase, attinge le cose nella loro vita, e le rende con evidenza e naturalezza.³ Perciò, raro connubio, l'eleganza in lui non è mai rettorica e si accompagna con la naturalezza, perché ha delle cose una impressione propria e schietta. La mammola, la rosa, l'ellera, la vite, il montone, la capra, gli uccelli, le aurette, l'erba e il fiore, tutto si anima e si configura e prende le più vaghe e gentili attitudini innanzi a questa immaginazione idillica. Ciò

1. *La sensuale e volgare Griseida*: sull'amore terreno e borghese nel *Filostrato* boccaccesco, si veda il capitolo IX, pp. 286-8. I due versi che seguono, dal «ritratto» di Simonetta, in *Stanze*, I, 43, vv. 7-8. 2. *con l'ultima finitezza e perfezione*: così nel ms. e nella prima edizione Morano. Nelle successive: «con l'ultima finitezza». 3. Già nelle lezioni giovanili sullo svolgimento della lirica: «Sorse una forte individualità poetica, il Poliziano, sul quale il petrarchismo non ebbe alcun potere, e che sembrò tornare a Cino da Pistoia; e parve assomigliarsi al Petrarca soltanto nella cultura e nella gentilezza (il Pulci invece fu rozzo, sebbene spontaneo). Se la via aperta dal Poliziano fosse stata seguita, avremmo avuto una lirica spontanea . . .»; *Teoria e storia* cit., I, p. 140.

che prova non è sensualità, è voluttà, sensazione alzata a sentimento, che fonde il plastico e te ne fa sentire la musica interiore. Ottiene potentissimi effetti con la massima semplicità de' mezzi, spesso col solo allogare gli oggetti, ora aggruppando, ora distinguendo, e tutto animando, come persone vive. Tale è la mammoletta verginella con gli occhi bassi e vergognosa, e l'ellera che va carpone co' piedi storti, o l'erba che si maraviglia della sua bellezza, bianca, cilestre, pallida e vermiglia.¹ Il sentimento che n' esce non ha virtù di tirarti dalle cose e lanciarti in infiniti spazii; anzi ti chiude nella tua contemplazione e vi ti tiene appagato, come fosse quella tutto il mondo, e non pensi di uscirne, e la guardi parte a parte nella grazia della sua varietà. Perché il motivo dell'ispirazione non è lo spirito nella sua natura trascendente e musicale, quale si mostra in Dante, ma il corpo, e non come un bel velo, una bella apparenza, ma terminato e tranquillo in sé stesso, quale si mostra nel periodo e nell'ottava, le due forme analitiche e descrittive del Boccaccio, divenute la base della nuova letteratura. L'ottava del Boccaccio, diffusa, pedestre, insignificante, qui si fissa, prende una fisionomia. Ciascuna stanza è un piccolo mondo, dove la cosa non lampeggia a guisa di rapida apparizione, ma ti sta riposata innanzi come un modello e ti mostra le sue bellezze. Non è un periodo congegnato a modo di un quadro, dove il protagonista emerga tra minori figure; ma è come una serie, dove ti vedi sfilare avanti le parti ad una ad una di quel piccolo mondo. Diresti che in questa bella natura tutto è interessante, e non ci è principale ed accessorio: maniera di ottava accomodata al genio di un uomo che non ammette l'insignificante e l'indifferente, e tutto vuole sia oro e porpora. Perciò non hai fusione, ma successione, che è la cosa come ti si spiega innanzi, prima che il tuo spirito la scruti e la trasformi. La stanza non ti dà l'insieme, ma le parti; non ti dà la profondità, ma la superficie, quello che si vede. Pure le parti sono così bene scelte e la serie è ordita con una gradazione così intelligente, che all'ultimo te ne viene l'insieme, prodotto non dalla descrizione, ma dal sentimento. Vuol descrivere la primavera e ti dà una serie di fenomeni:

1. *Tale è . . . vermiglia*: cfr. *Stanze*, I, 78, vv. 1-2: «Trema la mammoletta verginella / con occhi bassi onesta e vergognosa»; 83, v. 8: «L'ellera va carpon co' piè distorti»; e 77, vv. 7-8: «L'erba di sue bellezze ha meraviglia / bianca cilestra pallida e vermiglia».

*Zefiro già di bei fioretti adorno
avea ai monti tolta ogni pruina:
avea fatto al suo nido già ritorno
la stanca rondinella peregrina;
risonava la selva intorno intorno
soavemente all'ora mattutina;
e la ingegnosa pecchia al primo albore
giva predando or uno or altro fiore.¹*

Questi fenomeni sono così bene scelti, legati con tanto accordo di pause e di tono, armonizzati con suoni così freschi e soavi, che sembrano le voci di un solo motivo, e te ne viene non all'occhio ma all'anima l'insieme, ed è quel senso d'intima soddisfazione, che ti dà la primavera, la voluttà della natura. In Dante non ci è voluttà, ma ebbrezza: così è trascendente. Nel Boccaccio non ci è voluttà, ma sensualità. La voluttà è la musa della nuova letteratura, è l'ideale della carne o del senso, è il senso trasportato nell'immaginazione e raffinato, divenuto sentimento. Qui è una voluttà tutta idillica, un godimento della natura senz'altro fine che il godimento, con perfetta obblivione di tutto l'altro; senti le prime e fresche aure di questo mondo della natura assaporato da un'anima, il cui universo era la villetta di Fiesole illuminata e abbellita da Teocrito e da Virgilio. Da questa doppia ispirazione, un intimo godimento della natura accompagnato con un sentimento puro e delicato della forma e della bellezza, sviluppato ed educato da' classici, è uscito il nuovo ideale della letteratura, l'ideale delle *Stanze*, una tranquillità e soddisfazione interiore piena di grazia e di delicatezza nella maggior pulitezza ed eleganza della forma; ciò che possiamo chiamare in due parole: voluttà idillica. Il contenuto di questo ideale è l'età dell'oro e la vita campestre, con tutto il corteggio della mitologia, ninfe, pastori, fauni, satiri, driadi, divinità celesti e campestri, in una scala che dal più puro e più delicato va sino al lascivo e al licenzioso. La forma è il descrittivo ammolito e liquefatto in dolci note musicali, quale apparisce nell'*Orfeo* e nelle *Stanze*, i due modelli di questa letteratura, che iniziata nel Boccaccio, andrà fino al Metastasio.

La quale non è lavoro solitario di letterato nel silenzio del gabinetto, ma è lo spirito stesso della società, come si andava atteg-

1. *Ibid.*, I, 25. Il secondo verso propriamente suona: «avea de' monti tolta ogni pruina».

giando, colto nelle costumanze e feste pubbliche. Centro di questo movimento è Lorenzo de' Medici, col suo coro di dotti e di letterati, il Ficino, il Pico, i fratelli Pulci, il Poliziano, il Rucellai, il Benivieni, e tutti gli accademici. La letteratura vien fuori tra danze e feste e conviti.

Lorenzo non avea la coltura e l'idealità del Poliziano. Avea molto spirito e molta immaginazione, le due qualità della colta borghesia italiana. Era il più fiorentino tra' fiorentini, non della vecchia stampa, s'intende. Cristiano e platonico in astratto e a scuola, in realtà epicureo e indifferente, sotto abito signorile popolano e mercante da' motti arguti e dalle salse facezie, allegro, compagnevole, mezzo tra' piaceri dello spirito e del corpo, usando a chiesa e nelle bettole, scrivendo laude e strambotti, alternando orgie notturne e disputazioni accademiche, corrotto e corruttore. Era classico di coltura, toscano di genio, invescato in tutte le vivezze e le grazie del dialetto. Maneggiava il dialetto con quella facilità che governava il popolo, lasciandosi menare da chi sapeva comprenderlo e secondarlo nel suo carattere e nelle sue tendenze. Chi comprende l'uomo è padrone dell'uomo. Portò a grande perfezione la nuova arte dello Stato, quale si richiedeva a quella società, divenute le feste e la stessa letteratura mezzi di governo.¹ Alla violenza succedeva la malizia, più efficace: il pugnale del Bandini uccise un principe,² non il principato; la corruzione medicea uccise il popolo; o per dire più giusto, Lorenzo non era che lo stesso popolo studiato, compreso e realizzato, l'uno degno dell'altro. Tal popolo, tal principe. Quella corruzione era ancora più pericolosa, perché si chiamava civiltà, ed era vestita con tutte le grazie e le veneri della coltura.

Il giovine Lorenzo, odorando ancora di scuola, tra il Landino e

1. *divenute . . . governo*: è la tesi del Sismondi (*Littérature du Midi de l'Europe*, Bruxelles 1837, I, pp. 291-3), che per primo vide nel mecenatismo del Magnifico un *instrumentum regni* e nella sua poesia «un délassément à peine aperçu dans sa brillante carrière politique»: tesi accolta con grande favore dalla critica romantica (cfr. Emiliani-Giudici, *Storia* cit., I, pp. 451-2 e Cantù, *Storia* cit., pp. 137-8) e dallo stesso Carducci nella sua prefazione alle *Rime* di Lorenzo (Firenze, Barbèra, 1859). Il De Sanctis con maggior rigore storicistico tende piuttosto a individuare nel Magnifico, artista e «osservatore» scettico, l'interprete e l'esponente di una società intimamente corrotta. 2. *il pugnale . . . principe*: allude alla congiura de' Pazzi, nella quale Giuliano de' Medici cadde sotto il pugnale di Bernardo Bandini e di Francesco de' Pazzi.

il Ficino, dantesco, petrarchesco, platonico, con reminiscenze e immagini classiche, entra nella folla de' rimatori, i quali continuavano il mondo tradizionale de' sonetti e delle canzoni. Ce n'erano a dozzina, e in tutte le parti d'Italia: l'uomo colto esordiva col sonetto, uso giunto fino a' tempi nostri. Molti canzonieri uscirono in questo secolo; appena è se oggi si ricordi Giusto de' Conti e il Benivieni.¹ Continuare il Petrarca dovea significare realizzarlo, sviluppare quell'elemento sensuale, idillico, elegiaco, che giace sotto il suo strato platonico e che è l'elemento nuovo. Ma il povero Petrarca era malato, e i sonettisti esalano sospiri poetici dall'anima vuota e indifferente. Del Petrarca rimane il cadavere: immagini e concetti scastrati dal mondo in cui nacquero e campati in aria, senza base. Non c'è più un mondo organico, ma un accozzamento fortuito e monotono di forme divenute convenzionali. Manca l'immaginazione e la malinconia e l'estasi, i veri fattori del mondo petrarchesco: restano le astrattezze platoniche e le acutezze dello spirito, congiunta l'insipidezza con le vuote sottigliezze, come nelle rime tanto celebrate del Ceo, del Notturmo, del Serafino, del Sasso, del Cornazzano, del Tebaldeo.² Lorenzo comincia lui pure con qualche cosa come la *Vita nuova*, e narra il suo innamoramento, con le occasioni e le spiegazioni de' suoi sonetti, in una prosa grave e ampia alla maniera latina, pur disinvolta e franca.³ Anche nel suo canzoniere appariscono forme e idee convenzionali; anche vi domina lo spirito, di cui avea sì gran dovizia. Ma c'è lì una sua impronta; ci è un sentimento idillico e una vivacità d'imma-

1. *Giusto de' Conti e il Benivieni*: dell'autore de *La bella mano* solo questo accenno. Il canzoniere di Giusto de' Conti, dopo le stampe quattro e cinquecentesche, era stato pubblicato a Verona nel 1750 e nel 1753, con la biografia del Mazzuchelli; cinquantaquattro sonetti inediti erano apparsi a cura dell'Albergotti a Firenze nel 1819. Due suoi sonetti figurano in Trucchi, *Poesie cit.*, II, pp. 255-6. Quanto a Girolamo Benivieni (1453-1542), più che alla canzone *De lo amore celeste*, d'ispirazione ficiniana e divenuta celebre soprattutto per il commento di Pico della Mirandola, il De Sanctis si riferisce alla sua produzione lirica giovanile, alle canzoni e sonetti d'amore scritti prima della crisi religiosa. Cfr. p. 358 e relativa nota 1.

2. Nel Carducci cit., p. xx: « Ecco perché taluno posando gli occhi su i canzonieri del Ceo, del Notturmo, dell'Aquilano, del Sasso, del Cornazzano, del Tebaldeo, s'ammira di trovarvi a più luoghi gli antesignani del Seicento ». 3. *Lorenzo . . . franca*: il *Comento sopra alcuni de' suoi sonetti*, storia di un ipotetico amore, scritta certamente dopo il 1476. Per il Magnifico, il De Sanctis dovette avere a mano l'edizione medicea delle *Opere* (4 voll., Firenze 1825), oltre alla raccolta delle *Rime* a cura del Carducci, già ricordata, della quale utilizzò, per qualche suggerimento, la prefazione.

ginazione che alcuna volta ti rinfresca e ti fa andare avanti con pazienza. Non ci è sonetto o canzone che si possa dire una perfezione; ma c'è versi assai belli e qua e là paragoni, immagini, concetti che ti fermano.

Il sonetto e la canzone sono quasi forme consacrate e inalterabili, dove nessuno osa mettere una mano profana. Rimangono perciò immobili, senza sviluppo. Il nuovo spirito si fa via nella nuova forma, l'ottava rima o la stanza. Vi apparisce l'amore idillico-elegiaco, proprio del tempo; la forma condensata del Petrarca si scioglie e si effonde ne' magnifici giri dell'ottava; non più concetti e sottili rapporti; hai narrazioni vivaci e fiorite descrizioni. Anche dove il concetto è dantesco, come nelle stanze del Benivieni, che, lasciato il primo casto amore e corso appresso alla sirena, si sente trasformato in lonza, la forma è lussureggiante e vezzosa, e più simile a sirena che a casta donna.¹ Modello di questo genere è la *Selva d'Amore* di Lorenzo, composizione a stanze, d'un fare largo e abbondante, alquanto sazievole, il cui difetto è appunto il soverchio naturalismo, una realtà minuta, osservata e riprodotta esattamente ne' suoi caratteri esterni, non fatta dall'arte mobile e leggera, non idealizzata. Tra le sue più ammirate descrizioni è quella dell'età dell'oro,² dove è patente questo difetto. Vedi l'uomo in villa, che tutto osserva, e anima con l'immaginazione la natura senza averne il sentimento. Ci è l'osservatore, manca l'artista.

Bella e parimente sazievole è la descrizione degli effetti che gli occhi della sua donna producono sulla natura. La soverchia esattezza nuoce all'illusione e addormenta l'immaginazione. Veggasi questa ottava:

*Siccome il cacciator ch'i cari figli
astutamente al fero tigre fura;
e benché innanzi assai campo gli pigli,
la fera più veloce di natura*

1. *Anche . . . donna*: allude al poemetto allegorico sull'amore, composto dal Benivieni in ottava rima a imitazione delle *Selve* di Lorenzo de' Medici e pressoché ignorato dalla storiografia letteraria precedente, dove il Benivieni compare soprattutto quale autore della canzone *De lo amore celeste*. Il poemetto figura nella raccolta *Poemeti del secolo XV-XVI* (Venezia, Zatta, 1785, pp. 70-104) e il De Sanctis ne ebbe certamente conoscenza diretta: anche se, forse, tenne presente il giudizio di Francesco Salfi, che al poemetto dedica un'intera pagina del suo *Ristretto della letteratura italiana*, Lugano 1831, I, p. 140 e Napoli 1849, pp. 87-8. 2. *quella dell'età dell'oro*: cfr. *Selve d'Amore*, III, stanze 84 sgg.

*quasi già il giunge e insanguina gli artigli;
ma veggendo la sua propria figura
nello specchio che trova in su la rena,
crede sia il figlio e il corso suo raffrena.¹*

Ci si vede un uomo che in un fatto così pieno di concitazione rimane tranquillo in uno stato prosaico, e osserva e spiega il fenomeno e lo rende con evidenza, ma non ne riproduce il sentimento: c'è l'esattezza, manca il calore e l'armonia. Veggasi ora l'artista, il Poliziano:

*Qual tigre a cui dalla pietrosa tana
ha tolto il cacciator gli suoi car figli;
rabbiosa il segue per la selva ircana,
che tosto crede insanguinar gli artigli;
poi resta di uno specchio all'ombra vana,
all'ombra che i suo' nati par somigli;
e mentre di tal vista s'innamora
la sciocca, il predator la via divora.²*

Anche Lorenzo descrive le rose, come fa il Poliziano; ma si paragoni. Ciò che in Lorenzo è naturalismo, è idealità nel Poliziano. Nell'uno è il di fuori abbellito dall'immaginazione, l'altro nel di fuori ti fa sentire il di dentro. Lorenzo dice:

*Eravi rose candide e vermiglie:
alcuna a foglia a foglia al sol si spiega,
stretta prima, poi par s'apra e scompiglie:
altra più giovinetta si dislega
appena dalla boccia; eravi ancora
chì le sue chiuse foglie all'aer niega;
altra cadendo a piè il terreno infiora.³*

Minuta analisi, con perfetta esattezza di osservazione e con proprietà rara di vocaboli. Vedete ora nel Poliziano queste rose animarsi come persone vive: ne senti⁴ la fragranza, la grazia, la freschezza:

*questa di verdi gemme s'incappella;
quella si mostra allo sportel vezzosa;*

1. *Ibid.*, stanza 131. 2. *Stanze per la giostra*, I, 39. 3. *Corinto*, vv. 169-75. Il passo corrispondente del Poliziano: in *Stanze*, I, 78, di cui, poco più oltre, sono citati i versi 5-8. A proposito della celebre ottava polizianesca e per il parallelo istituito con « la rosa » dell'Ariosto (*Orl. fur.*, I, 42-3), si veda il capitolo tredicesimo, pp. 448-9. 4. *ne senti*: così nel ms. e nelle edizioni Morano. Croce e successivi editori: « ne sentite ».

*l'altra che in dolce foco ardea pur ora,
languida cade e il bel pratello infiora.*

In questo genere narrativo e descrittivo, di cui il Boccaccio nel *Ninfale* dava l'esempio, il poeta non è obbligato a platonizzare e sottilizzare intorno alle sue poetiche fiamme per tutta una vita. Finge amori altrui, e in luogo di chiudersi nella natura e ne' fenomeni dell'amore fino alle più raffinate acutezze, trae colori nuovi e freschi dalla qualità degli avvenimenti e dalla natura e condizioni dei personaggi che introduce sulla scena. La donna cala dalle nubi e acquista una storia umana. Come son care queste ricordanze di donna amata, che torna a casa e non vi trova il suo amore!

*Qui l'aspettai, e quindi pria lo scorsi,
quinci sentii l'andar de' leggièr piedi,
e quivi la man timida li porsi;
qui con tremante voce dissi: — Or siedì —;
qui volle allato a me soletto porsi,
e quivi interamente me li diedi.*

*O sospirar che d'ambo i petti uscìa!
O mobil tempo, o brevi ore e fugaci,
che tanto ben ve ne portaste via!
Quivi lasciommi piena di disio,
quando già presso al giorno disse: — Addio.¹*

L'*Ambra*, il *Corinto*, *Venere e Marte*, la *Nencia* sono poemetti di questo genere. Soprastà per calore ed evidenza di rappresentazione l'*Ambra*, graziosa invenzione ispirata da Ovidio e dal Boccaccio. Ma il capolavoro è la *Nencia*, che pare una pagina del *Decamerone*. Qui Lorenzo lascia la mitologia e gli amori sentimentali e idillici, ed entra nel vivo della società, rappresentando gli amori di Vallera e Nencia, due contadini, con un tono equivoco che non sai se dica da senno o da burla, e scopre il borghese disposto a pigliarsi beffe della plebe. Tutta Firenze fu piena della *Nencia*; era la città che metteva in caricatura il contado. L'idillio vi si accompagna con quel sale comico, che si sente nel prete di Varlungo e monna Belcolore,² e che è la vera genialità di Lorenzo:

1. *Selve d'Amore*, II, stanze 58, vv. 1-6, e 60, vv. 4-8. 2. *nel prete . . . Belcolore*: cfr. *Decam.*, VIII, 2. L'accostamento al Boccaccio è già nel Roscoe (*Vita di Lorenzo il Magnifico*, Pisa 1799, II, cap. V), riferito e discusso dal Carducci in prefazione cit., p. xxxviii. Sulla Belcolore e la *Nencia*,

basta ricordare i *Beoni*. Chi ama i paragoni ragguagli la Beca, la Nencia e la Brunettina, tre ritratti di contadine. Nella *Beca* del Pulci senti il puzzo del contado: la caricatura è sfacciatamente volgare e licenziosa. Nella *Nencia* hai l'idealità comica: una caricatura fatta con brio e con grazia, con un'aria perfetta di bonomia e di sincerità. Nella *Brunettina* del Poliziano¹ hai il ritratto ideale della contadina, rimossa ogni intenzione comica. È la Venere del contado con morbidezza di tinte assai ben fuse, vezzosa e leggiadra nella maggior correzione ed eleganza del disegno. Notabile è soprattutto la verità del colorito e la perfetta realtà.

Tra le feste si ravviva la poesia popolare. Vedevo Lorenzo andar per le vie, come re Manfredi, sonando e cantando tra' suoi letterati. Il poeta della *Nencia* qui è nel suo vero terreno, divenuto la voce di quella società licenziosa e burlesca. La trasformazione è compiuta: giungiamo sino alla parodia fatta con intenzione. I *Beoni* o il *Simposio* è una parodia della *Divina Commedia* e dei *Trionfi* non pur nel disegno, ma nelle frasi: le sacre immagini dell'Alighieri sono torte a significare le sconcezze e turpitudini dell'ebbrezza. Tra questi passatempi poetici è da porre la *Caccia col falcone*, fatti frivoli e insignificanti, ma raccontati con lepore e con grazia in stanze sveltissime, con tutt'i sali e le vivezze del dialetto. Così si passava allegramente il tempo:

*E così passo, compar, lieto il tempo,
con mille rime in zucchero ed a tempo.*²

Che è la fine e insieme il significato di questa pittura di costumi.

Lo stesso spirito è nelle ballate e ne' canti carnascialeschi: una sensualità illuminata dall'allegria e dall'umor comico. Il mondo convenzionale de' trovatori è ito via, e insieme il suo vocabolario. Ti senti in mezzo a un popolo festevole e motteggiatore, che ha rotto il freno e si dà balia. Un'allegria spensierata e licenziosa è il motivo di questi canti: l'amore non è un affetto, ma un divertimento, un modo di stare allegri. Il motto comune è la brevità della vita, l'orrore della vecchiezza, il dovere di coglier la rosa

come modelli d'un genere, cfr. anche più oltre, p. 372, a proposito della vena burlesca del Pulci. 1. *Nella Brunettina del Poliziano*: allude alla ballata *La brunettina mia*, la cui attribuzione era già stata messa in forse dal Carducci; *Le Stanze, l'Orfeo e le Rime* cit., p. 342. 2. *Caccia col falcone*, stanza 45, vv. 7-8.

mentre è fiorita,¹ quel tale: «Edamus et bibamus: post mortem nulla voluptas».² Aggiungi la caricatura de' predicatori di morale e delle cose sacre, com'è la confessione di Lorenzo e la sua preghiera a Dio contro i mal parlanti.³ In questo mondo, rappresentato dal vero e nell'atto della vita, così di fuga e tra le impressioni, non hai concetti raffinati, ma pittura vivace di costumi e di sentimenti, come l'ansia dell'aspettare nella canzone:⁴

*Io non so qual maggior dispetto sia
che aspettar quel che il cor brama e desia;*

o il dispetto contro i gelosi:

*Non mi dolgo di te, né di me stessi,
ché so mi aiuteresti stu potessi;⁵*

o quel volere e disvolere della donna nella canzonetta sulla pazzia, e nell'altra, tirata giù tutta di un fiato, così rapida e piena di cose:

*Ei convien ti dica il vero
una volta, dama mia.*

Questo carnevale perpetuo si manifesta ne' *Canti* e *Trionfi carnascialeschi* in tutta la sua licenza. Uscivano di carnevale, come si costuma anche oggi, carri magnificamente addobbati, ora rappresentazioni mitologiche, com'è il *Trionfo di Bacco e Arianna* co' suoi satiri e Sileno e Mida, ora corporazioni di arti e mestieri, com'è il canto de' «cialdonai», o de' «calzolai», o delle «filaratrici», o de' «bericuocolai», ora pitture sociali, come il canto delle «fanciulle», o delle «giovani donne», o de' «romiti», o de' «poveri».⁶ Il motivo generale è l'amor licenzioso, stuzzicato spesso

1. *il dovere . . . fiorita*: cfr. la ballata del Poliziano *I' mi trovai, fanciulle, un bel mattino*, vv. 25-6: «Sicché, fanciulle, mentre è più fiorita / cogliàn la bella rosa del giardino». 2. Sono le famose parole di Sardanapalo, in Cicerone, *Tusc. disput.*, v, 35, 101 («Mangiamo e beviamo: dopo la morte nessun piacere»). 3. *com'è la confessione . . . parlanti*: le due ballate *Donne e fanciulle, io mi fo coscienza* e *Io prego Dio che tutti i mal parlanti*, rispettivamente in *Rime* cit., p. 418 e in *Opere* cit., I, p. 227. 4. *canzone*: propriamente «canzone a ballo»: la decima in *Opere* cit., I, p. 217. 5. Ballata terza, ivi, p. 195. La canzone a ballo sulla pazzia, ricordata subito dopo, è quella che incomincia «Io vo' dirti, dama mia»; l'altra, che segue: *E' convien ti dica il vero*, vv. 1-2; entrambe ivi, III, pp. 156 e 158. 6. I canti carnascialeschi e le canzoni a ballo ricordati sono tutti in *Opere* cit.,

da equivoci e allusioni che mettono in moto l'immaginazione. È il cinismo del Boccaccio giunto in piazza e portato in trionfo. La rappresentazione della vita e de' costumi e delle condizioni sociali e l'allegria caricatura, che sono l'anima di questo genere di letteratura, com'è nel carnevale di Goethe,¹ si perdono ne' bassi fondi della oscenità plebea. Cosa ora possono essere le sue *Laude*, se non parodie? Concetti, antitesi, sdolcinature e freddure.

In questa pozzanghera finirono le serenate, le mattinate, le dipartite, le ritornate, le lettere, gli strambotti, le cacce, le maschere, le frottole, le ballate, venute a mano de' letterati. Il mondo del Boccaccio e del Sacchetti perde i suoi vezzi e le sue leggiadrie ne' sonetti plebei del canonico Franco e suoi pari,² che non avevano neppure l'arguzia e la festività di Lorenzo.

Il popolo era meno corrotto de' suoi letterati. Ne' suoi canti non trovavi certo l'amore platonico e ascetico e i concetti raffinati, ma neppure gli equivoci osceni di Lorenzo e le brutture del Franco.

La più schietta voce di questa letteratura popolare è Angelo Poliziano. Rado càpita negli equivoci. Scherza, motteggia, ma con urbanità e decenza, come ne' suoi consigli alle donne:

*Io vi vo', donne, insegnare
come voi dobbiate fare;*³

e nel ritratto della vecchia, e in quella ballata graziosissima:

*Donne mie, voi non sapete
che io ho il mal che avea quel prete.*⁴

a eccezione di quelli dei calzolai (*A queste belle scarpe, alle pianelle!*) e dei bericuocolai (*Bericuocoli, donne, e confortini*), entrambi in *Rime* cit., rispettivamente pp. 434 e 429. 1. *nel carnevale di Goethe*: intende il festeggiamento del Martedì Grasso alla corte imperiale, nella seconda parte del *Faust* (1, *Weitläufiger Saal*, vv. 5065-986), e in particolare il canto del «Trunkner» (vv. 5263-90) e relativo coro (5291-4), che riecheggiano la struttura strofica dei canti carnascialeschi del Rinascimento italiano. Nella rielaborazione goethiana, per altro, la fastosa mascherata acquista un carattere allegorico demoniaco. Tutta la scena fu tradotta dal De Sanctis negli anni del carcere; cfr. *Ricerche e documenti desanctisiani* cit. 2. *ne' sonetti... pari*: intende i sonetti della contesa di ser Matteo Franco col Pulci, ristampati, dopo le edizioni cinquecentesche, nel Settecento (*Sonetti di Matteo Franco e di Luigi Pulci assieme con la confessione*, Lucca 1756), e degli altri rimatori post-burchielleschi facenti capo alla corte medicea, da Bernardo Bellincioni allo stesso Pulci. 3. *Le Stanze, l'Orfeo e le Rime* cit., pp. 320 sgg., ballata xxv. Il ritratto della vecchia, ricordato subito dopo, è nella ballata xxiii, *Una vecchia mi vagheggia* (ivi, p. 315). 4. *Ibid.*, xvii, p. 301.

Nelle sue ballate senti la gentilezza e la grazia delle «montanine» di Franco Sacchetti,¹ massime quando il fondo è idillico, come nella ballata dell'augelletto, e nell'altra:

*Io mi trovai, fanciulle, un bel mattino
di mezzo maggio, in un verde giardino.*

Nelle sue canzoni e canzonette, nelle sue *Lettere*² e ne' suoi *Rispetti* non trovi novità d'idee o d'immagini o di situazioni, e neppure un'impronta personale e subbiettiva, come nel Petrarca. Ci trovi il segretario del popolo, che traduce in forme eleganti il repertorio comune de' canti popolari dall'un capo all'altro d'Italia. Perciò non hai qui la freschezza e originalità delle stanze idilliche: spesso ci senti la fretta e la distrazione, come di chi scriva di fuga e per occasione. Vedi ritornare le stesse idee con lievi mutamenti, com'è il fuggire del tempo e il coglier la rosa fiorita. Il dizionario delle idee popolari è piccolo volume, e non s'ingrandisce in mano al Poliziano. Quelle poche idee si aggirano intorno a situazioni generiche e semplici, come sono la bellezza del damo o della dama, la gelosia, la dipartita, l'attendere, lo sperare, l'incitare, la disperazione e i pensieri di morte, le dichiarazioni e le disdette. Sono l'espressione di un essere collettivo, non del tale e tale individuo. E così sono nel Poliziano. I nomi mutano, secondo l'argomento, come la dipartita e la ritornata, e anche secondo il tempo, come la serenata o il notturno o la mattinata; ma le forme sono le stesse. Sono per lo più stanze in rime variamente alternate, come nelle ballate e ne' rispetti, fatte svelte e leggiere nelle canzonette, ove domina il settenario o l'ottonario. Spesso non hai che un solo motivo variamente modulato e con graziose ripigliate, come fosse un trillo o un gorgheggio:

*e crederei, s'io fossi entro la fossa,
risuscitare al suon di vostra gola;
crederei, quando io fossi nell'inferno,
sentendo voi, volar nel regno eterno.*³

1. *O vaghe montanine pastorelle*, cui ha già fatto riferimento a p. 331. Le due ballate del Poliziano sono rispettivamente la quarta (*I' mi trovai un dì tutto soletto*) e la terza; ed. cit., pp. 282 e 280. 2. Allude alla *Serenata* o *Lettera in istrambotti* «O trionfante sopra ogni altra bella», ed. cit., pp. 196 sgg. 3. *Rispetti spicciolati*, VII, vv. 5-8; ed. cit., pp. 234-5.

La ripigliata è il vezzo del rispetto toscano. Ci si vede il cervello in riposo, fra onde musicali, e come viene l'idea, non corre a un'altra, ma ci si ferma e la trattiene deliziosamente nell'orecchio, finché non le abbia data tutta la sua armonia. Questo palpare e accarezzare l'idea, compiuta già come idea, ma non ancora compiuta come suono, è proprio della poesia popolare, povera d'idee, ricca d'immagini e di suoni. La parola è nel popolo più musica che idea. Ciò che si diceva allora: «cantare a aria», qual si fosse il contenuto, o come dice un poeta, «siccome ti frulla».¹ Così cantavasi *Crocifisso a capo chino*, una lauda, con la stess'aria di una canzone oscena.²

Tra queste impressioni nacque la canzone di maggio, il saluto della primavera:

*Ben venga Maggio,
e il gonfalon selvaggio,*

cantata dalle villanelle, che venivano a Firenze, anche due secoli dopo, come afferma il Guadagnoli.³ Vi si nota la fina eleganza di un uomo che fa oro ciò che tocca,⁴ congiunta con una perspicuità che la rende accessibile anche alle classi inculte. Se Lorenzo esprime della vita popolare il lato faceto e sensuale, con l'aria di chi partecipa a quella vita ed è pur disposto a pigliarne spasso; il Poliziano anche nelle sue più frivole apparenze le gitta addosso un manto di porpora, elegante spesso, gentile e grazioso sempre. Alla idealità del Poliziano si accosta alquanto solo il *Trionfo di Bacco e Arianna*.

Lorenzo e il Poliziano sono il centro letterario de' canti popolari, sparsi in tutta Italia non solo in dialetto, ma anche in volgare, e di alcuni ci sono rimasti i primi versi, come: «O crudel

1. Collega le due espressioni avendo in mente forse il distico del Forteguerra: «È rozza villanella, e si trastulla / cantando a aria, conforme le frulla»; Ricciardetto, I, 1. 2. Così... oscena: intorno all'uso di cantar laude religiose sull'aria di canzoni profane si sofferma il Settembrini, *Lezioni* cit., I, pp. 301 sgg. Ma qui probabilmente il De Sanctis utilizzò un'indicazione del Carducci, nella prefazione cit. alle poesie di Lorenzo de' Medici, pp. LX-LXI: «Inorridisce un divoto a leggere che *Crocifisso a capo chino* si canta come *Una donna d'amor fino*, delle più oscene fra le ballate del tempo». 3. cantata... Guadagnoli: «Le villanelle che vengono in Firenze a cantar maggio e cominciano una loro canzone, *Ben venga Maggio*»; Antonio Guadagnoli, Note al *Menco da Cadecio*, in *Poesie*, Lugano 1858, vol. II. La citazione è nella prefazione cit. del Carducci a *Le Stanze, l'Orfeo e le Rime* cit., p. CXXX. 4. *che fa oro ciò che tocca*: riecheggia il *Trionfo di Bacco e Arianna* di Lorenzo de' Medici, v. 38: «Ciò che tocca oro diventa».

donna, che lasciato m'hai»; «Giù per la villa lunga / la bella se ne va»; «Chi vuol l'anima salvare / faccia bene a' pellegrini»,¹ ecc. Vi si mescolavano laude, racconti e poemetti spirituali con le stesse intonazioni. Li portavano ne' più piccoli paesi i rapsodi o poeti ambulanti e i ciechi con la loro chitarra o mandola in collo, che vivevano di quel mestiere. E si chiamavano cantastorie, quando i loro canti erano romanzette o romanze, racconti di strane avventure intercalati di buffonerie e motti licenziosi. Questa letteratura profana e proibita a' tempi del Boccaccio, come s'è visto, era il passatempo furtivo anche delle donne colte ed eleganti. Erano alla moda romanzi franceschi con le loro traduzioni, imitazioni e raffazzonamenti in volgare. In questo secolo moltiplicarono co' rispetti e le ballate anche i romanzi. Della cavalleria si vedeva l'immagine sfarzosa nelle corti, e alcuna lontana reminiscenza ne davano le compagnie di ventura. Cavaliere e cavallo era ancora il tipo della storia, l'ideale eroico celebrato nelle giostre e riflesso ne' romanzi. Se ne scrivevano in dialetto e in volgare. Tra gli altri che venner fuori, sono degni di nota l'*Aspromonte*, l'*Innamoramento di Carlo*, l'*Innamoramento di Orlando*, *Rinaldo*, la *Trebisonda*, i *Fioretti de' paladini*, il *Persiano*, la *Tavola rotonda*, il *Troiano*, la *Vita di Enea*, la *Vita di Alessandro di Macedonia*, il *Teseo*, il *Pompeo romano*, il *Ciriffo Calvaneo*.² Il maggiore attrattivo era la libertà delle invenzioni: si empivano le carte di fole e di sogni, come dice il Petrarca,³ e chi le dicea più grosse, era stimato più. Questo elemento fantastico penetrò anche ne' misteri, come nelle laude era penetrato il canto popolare. Le rappresentazioni presero una tinta romanzesca: l'effetto, non potendosi più trarre da un sentimento religioso che faceva difetto, si cercava nella varietà e nel maraviglioso degli accidenti, com'è il *San Giovanni e Paolo* di Lorenzo.

Il romanzo adunque era penetrato in tutti gli strati della società, e dalle corti scendeva fino ne' più umili villaggi e di là risaliva alle corti. La plebe aveva i suoi cantastorie, la corte aveva i suoi novellatori. E non si contentavano di riferire i fatti come erano

1. Le medesime canzoni sono indicate in Settembrini, *Lezioni* cit., I, pp. 231 sgg. 2. L'elenco dei romanzi, trascritto dal Codice Laurenziano 82, è nell'Emiliani-Giudici, *Storia* cit., I, p. 412, e *ibid.*, p. 402, figurano le notizie relative ai romanzi cavallereschi in dialetto. 3. *si empivano*... *Petrarca*: cfr. *Trionfo d'Amore*, III, 79: «Ecco quei che le carte empion di sogni».

trasmessi dalle cronache e dalle tradizioni, ma vi aggiungevano del loro non solo nel colorito e negli accessori, ma nella invenzione. Il Boccaccio recitava i suoi romanzi a corte e tra liete brigate, come immagino fossero recitate le sue novelle. Il suo Florio, il Teseo, il Troilo lasciarono poco durevole vestigio, perché argomenti poco popolari e guasti dall'erudizione e dalla mitologia.¹ Ma l'impulso da lui dato fu grande, e la ballata, la novella, il romanzo, ciò che chiamasi letteratura profana, divennero l'impronta del secolo, da Franco Sacchetti a Lorenzo de' Medici. La cavalleria propriamente detta avea per suo centro gli eroi della Tavola rotonda e i paladini di Carlomagno. In antico la Tavola rotonda avea molta popolarità, e Tristano e Isotta tennero per qualche tempo il primato. Il Boccaccio nell'*Amorosa visione* cita gli eroi principali di queste tradizioni normanne,² come nomi già noti e volgari. Ma la Francia era più nota, e i romanzi franceschi più diffusi, e Carlomagno avea un certo legame con l'Italia, come un eroe religioso, protettore del papa e vincitore de' saracini e precursore delle crociate. Era già comparso l'*Innamoramento di Orlando*. E Matteo Boiardo ci die' l'*Orlando innamorato*, una vasta tela in sessantanove canti, interrotta dalla morte.

Il Boiardo, conte di Scandiano, crebbe nella corte estense, divenuta un centro letterario importante accanto a Napoli, Roma e Firenze. Ivi la letteratura nasceva pure fra le giostre, gli spettacoli e le danze. Il Boiardo, uomo coltissimo, dotto di greco e di latino, studiosissimo di Dante e del Petrarca, era rimasto estraneo al movimento impresso dal Boccaccio alla letteratura toscana. Ne' suoi sonetti, canzoni e ballate è facile a vedere non so che astratto e rigido, come di uomo ben composto negli atti e nella persona, pure impacciato. È in lui una serietà di motivi che in quel secolo della parodia si può chiamare un anacronismo. Gli piace recitare i suoi canti tra liete brigate, e averne le lodi; ma i passatempi e gli scherzi non sono il suo elemento, e crederebbe profanare i suoi eroi a pigliarsene gioco. Racconta con la serietà d'Omero, e fu salutato allora l'Omero italiano. Certo, non crede alle sue favole, e non ci credono i suoi colti uditori, e la comune incredulità scappa

1. *Il suo . . . mitologia*: sul carattere prevalentemente « letterario » del *Filocolo*, del *Teseida* e del *Filostrato* si veda il capitolo IX, pp. 282-8. 2. *normanne*: Croce, nelle note citt.: « Voleva dire *bretoni* ». L'elenco degli eroi cavallereschi, in *Amorosa visione*, cap. XI.

fuori alcuna volta in qualche tratto ironico; ma questo riso della coltura a spese della cavalleria non è il motivo, è un accessorio fuggibile del racconto. Cosa dunque aveva più di serio la cavalleria nella coscienza italiana? Di vivo non era rimasto altro che le pompe e le cerimonie e le feste delle corti. Quelle forme erano così vuote, come le cerimonie chiesastiche, scomparso ogni sentimento eroico e religioso, anzi negato e parodiato. Invano si studia il Boiardo di togliere alla plebe il romanzo e dargli le serie proporzioni di un'epopea.¹

Il mondo omerico è un organismo vivente, dove sentimenti, pensieri, costumi e avvenimenti sono perfettamente realizzati e armonizzati: il mondo cavalleresco, mancati tutt'i suoi motivi interiori, è qui sotto forme epiche il mondo plebeo dell'immaginazione, un meraviglioso sciolto dalle leggi dello spazio e del tempo, senza serietà di scopo e di mezzi, tra castelli incantati e colpi di spada. Come Elena nell'*Iliade*, qui è Angelica che move intorno a sé Europa e Asia; salvo che Elena è un semplice antecedente, rimasto ozioso nel racconto, e Angelica è la vera motrice dell'immensa macchina, è il meraviglioso in permanenza, la maga. Il miracolo continua: non lo fanno i santi; lo fanno i maghi e le maghe. E il miracolo non è la macchina o l'istrumento, ma è fine a sé stesso. Voglio dire che il miracolo non è un mezzo per conseguire uno scopo serio e sviluppare un'azione interessante, come nelle leggende e ne' primitivi poemi cavallereschi animati dalla fede; non essendo nel mondo del Boiardo altra serietà che il miracolo stesso, il fine di sorprendere gli uditori con la straordinarietà degli avvenimenti. I motivi delle azioni non sono a cercare nella

1. Analogamente nelle lezioni zurighesi sulla poesia cavalleresca: «Boiardo scelse la Cavalleria per subietto d'un poema serio. Ma evvi serietà in quel contenuto? In Italia, ve l'ho già detto, era impossibile che ne avesse più. Non poteva la Cavalleria aver nulla di serio, che, o come principio religioso, rappresentando la lotta fra il Maomettismo e il Cristianesimo, o come istituzione politica. Il tempo delle Crociate era passato; il papato era screditato ed attaccato; le classi colte stavano in aperta opposizione; la Riforma rumoreggiava già in aria. Se il Boiardo medesimo non era un miscredente, non era neppure sinceramente religioso, come Tasso... Mancano elementi religiosi, che costituiscano una forza interna. Non v'è neppure culto per la Cavalleria»; *La poesia cavalleresca*, ed. cit., p. 61. Al Boiardo è solo un accenno nelle lezioni giovanili; e le lezioni del corso zurighese dedicate all'*Orlando innamorato* fissano in termini altrettanto netti i limiti che il De Sanctis, questa volta fedele all'interpretazione tradizionale, vedeva nell'arte del Boiardo. Cfr. anche p. 370 e relativa nota 2.

serietà di un mondo religioso, morale, eroico, divenuto convenzionale e tradizionale, come il mondo cristiano, ma nel libero gioco delle passioni e de' caratteri sotto l'influsso di potenze occulte. Onde nasce un mondo pieno di vivacità e di mobilità, dove tutte le forze dell'individuo, non frenate da leggi e da autorità superiori, si sviluppano nel pieno rigoglio della natura e producono effetti così maravigliosi come le stregonerie e gl'incanti. Orlando e Rinaldo ti fanno maravigliare non meno che Malagigi e Angelica. Un mondo così essenzialmente fantastico e insieme così poco serio per il poeta e per gli uditori è in fondo quel mondo della cortesia calato dal Boccaccio in mezzo alla borghesia e fatto moderno, e ritirato dal Boiardo alle sue aure natie. Il ferrarese ha creduto renderlo cosa seria, dandogli forma nobile e decorosa, purgata dalle licenze e da' disordini de' romanzi plebei; ma è appunto quest'apparenza di serietà che toglie attrattivo al suo racconto.¹ Ne' romanzi plebei il maraviglioso fa un effetto serio sugli'ignoranti e ingenui uditori; ma i colti «signori e cavalieri»,² alla cui presenza recitava il Boiardo i suoi canti, non potevano vedere in quei fantastici racconti che un puro giuoco d'immaginazione, disposti a spassarsi della plebe, che faceva gli occhioni e apriva la bocca. Quel mondo dunque non poteva divenire borghese se non trasportato nell'immaginazione e accompagnato da un sogghigno. E tutte e due queste condizioni mancano nell'*Orlando innamorato*. Il Boiardo ha molta vena inventiva: avvenimenti e personaggi pululano sotto la sua penna. Certo, non è tutto cosa sua; raccoglie di qua e di là; trova innanzi a sé un immenso materiale agglomerato da' secoli: ma quella materia la fa sua, scegliendo, combinando, padroneggiandola. Il suo intento, direi quasi la sua vanità, è di sorprendere gli uditori con la ricchezza e varietà de' suoi intrecci, menandoseli appresso tra le più strane avventure. Ma al Boiardo mancano tutte le grandi qualità dell'artista, e soprattutto quelle due che sono essenziali alla rappresentazione di questo mondo, l'immaginazione e lo spirito. Ben tenta talora lo scherzo; ma rimane un tentativo abortito: non ha brio, non facilità, non grazia.

1. Non diversamente il Ginguéné: «Le Bojardo est tombé dans la très grande erreur de traiter trop sérieusement les jeux de son imagination chevaleresque, et de vouloir presque toujours parler du ton de la raison dans des sujets qui y sont aussi naturellement étrangers que toutes ces fables de la chevalerie errante et de la féerie»; *Histoire* cit., IV, p. 477.

2. *Orlando innamorato*, I, 1: «Signori e cavalier che ve adunati».

Gli manca lo spirito e gli manca ancora quell'alta immaginazione artistica che si chiama fantasia.¹ Vede chiaro, disegna preciso, come fosse un mondo storico; e appunto perciò in un mondo così fantastico rimane pedestre e minuto, e non ti sottrae al reale, non ti ruba i contorni, non ti tira per forza in una regione incantata. A questo grande inventore di magie la natura negò la magia più desiderabile, la magia dello stile. Le più originali concezioni, le più interessanti situazioni ti cascano sul più bello: sei nel fantastico e ti trovi nel volgare, e Angelica ti si trasforma in una donnicciuola e Orlando in un babbeo.² Il che avviene senza intenzione comica, unicamente per la soverchia crudezza de' colori, a cui mancano le gradazioni e le mezze tinte. Così quel mondo, che nella sua intima natura doveva essere fantastico e comico, ti riesce spesso nella rappresentazione prosaico e volgare. Non una sola situazione, non una figura è rimasta viva. Dicesi che il nobile conte facesse suonare a festa le campane del villaggio, quando gli venne trovato il nome di Rodamonte, quasi l'importanza fosse ne' nomi o ne' fatti. E non è Rodamonte che è rimasto vivo, è Rodomonte.

Se il Boiardo recitava i suoi canti a' signori ferraresi, Luigi Pulci rallegrava le feste e i conviti di Lorenzo recitando le stanze del suo *Morgante*. Qui ritroviamo la fisionomia letteraria del tempo nelle sue gradazioni, dal Burchiello «sgangherato e senza remi», come lo chiama Battista Alberti,³ sino a Lorenzo de' Medici. Il Pulci discende in diritta linea dal Boccaccio e dal Sacchetti, e ne sviluppa le tendenze con più energia che non il Poliziano e non Lorenzo.

Piglia il romanzo come lo trova per le vie, un miscuglio di santo e di profano, di buffonesco e di serio. E non pensa a dargli un carattere eroico, anzi niente più gli ripugna che la tromba. Ti dà un mondo rimpiccinito, fatto borghese: gli eroi sono scesi dal piedistallo, hanno perduta la loro aureola, e ti camminano innanzi semplici mortali. Niente è più volgare che Carlo o Gano.

1. Il Boiardo . . . fantasia: nelle lezioni zurighesi: «Ha una grande inventiva: è stato il poeta italiano che ha raccolto il più vasto e vario materiale di poesia: non solo quantitativamente, ma anche qualitativamente ha introdotto nuovi elementi. Questa è già una prima condizione del poeta: l'inventiva, e per questo riguardo è superiore al Pulci. Ma, non che basti, è poca cosa: l'invenzione nell'arte è il minimo . . .»; vol. cit., p. 75. 2. Nelle medesime lezioni: «È questo un eroe, o non piuttosto l'Arlecchino e il Don Chisciotte del poema?»; vol. cit., p. 71. 3. Cfr. il sonetto *Burchiello sgangherato e senza remi*; Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, a cura di A. Bonucci, Firenze 1843-49, V, p. 354.

Carlo è un rimbambito, Gano è un birbante destituito di ogni grandezza: volgare lui, volgari i suoi intrighi. Rinaldo è un ladrone di strada, Ulivieri è un cacciatore di donne e la sua Meridiana non è in fondo che una femminella. Di caratteri e passioni non è a far parola: è un mondo superficiale e mobilissimo, e vai di palo in frasca, e non ti raccapezzi. Gano trama la rovina de' paladini, Forisena si gitta dalla finestra, Babilonia rovina, Carlo è scoronato da Rinaldo; tutti questi grandi avvenimenti scappano fuori appena abbozzati, come non fossero opera di uomini, ma di qualche bacchetta magica, rappresentati con la stessa indifferenza e leggerezza di colorito, con la quale Morgante si mangia un elefante e sfracella il capo a una balena.¹ È la cavalleria com'era concepita e trasformata dalla plebe. Il cantastorie è in fondo un giullare, o piuttosto un buffone plebeo, che abbassa quel mondo al suo livello e de' suoi uditori, e invocati gravemente Dio e i santi e la Madonna, si abbandona a' suoi lazzi, e ti fa sbellicar dalle risa. Il buffone, personaggio accessorio ne' racconti e nelle commedie, è qui il personaggio principale, è lo spirito stesso del racconto. La parte più seria del romanzo è certo la morte di Orlando; e anche lì quanti lazzi! Ecco il principio della grande battaglia:

*Chi vuol lesso Macon, chi l'altro arrosto;
ognun volea del nimico far torte:
dunque vegnamo alla battaglia tosto,
sì ch'io non tenga in disagio la morte,
che colla falce minaccia ed accenna
ch'io muova presto le lance e la penna.²*

Nell'inferno si fa gran festa, ché attendono i pagani; Lucifero «trangugiava a ciocche le anime che piovean de' seracini»;³ e san Pietro attende le anime de' cristiani:

*E perché Pietro a la porta è pur vecchio,
credo che molto quel giorno s'affanna;
e converrà ch'egli abbi buon orecchio,
tanto gridavan quelle anime: — Osanna —,*

1. Lo stesso concetto è ampiamente svolto nelle lezioni sulla poesia cavalleresca dedicate al *Morgante*. Anche nei confronti del Pulci la posizione desantisiana è quella di tutta la critica romantica, dal Foscolo, nel saggio *Sui poemi narrativi e romanzeschi*, al Ginguené (*Histoire* cit., IV, pp. 195 sgg.), al Settembrini (*Lezioni* cit., I, pp. 325 sgg.). 2. *Morgante*, XXVI, stanza 49, vv. 3-8. 3. *Ibid.*, XXVII, 54, vv. 3-4.

*ch'eran portate dagli angeli in cielo:
sicché la barba gli sudava e il pelo.¹*

I campi di battaglia svegliano immagini tolte ad imprestito da' macellai e da' cuccinieri; i colpi di spada sono in modo così grossolano esagerati che la morte stessa diviene ridicola; i miracoli sono così strani e così caricati che perdono ogni serietà, come è Orlando morto, trasformato in colomba, che si posa sulla spalla di Turpino e gli entra in bocca con tutte le penne.²

Se il buffone fosse di buona fede, seriamente credulo e sciocco, avremmo il grottesco, com'è ne' romanzi primitivi. Ma qui il buffone è un uomo colto, che parla a un colto uditorio, e non è il buffone, ma fa il buffone, contraffacendo il cantastorie e la plebe che gli crede. Sicché ci troviamo in quella stessa disposizione di animo che ispirò la Belcolore e la *Nencia*: è il borghese che si spassa alle spalle della plebe.³ E te ne accorgi alla finta serietà con che il poeta, quando le dice assai grosse, chiama in testimonio Turpino, o dove nelle cose più gravi fa boccacce e t'esce fuori con una smorfia e si burla del suo argomento e de' suoi personaggi. La parodia è ancora più comica, perché dissimulata con molta cura, di rado rilevata, e posta il più sovente nella natura stessa del fatto senza alcuno artificio di forma, come è Morgante che uccide una balena ed è ucciso da un granchiolino, o Margutte che scoppia dalle risa e muore. E riderà in eterno, nota l'angiolo Gabriello, trasformato l'individuo in tipo.⁴ La rappresentazione è anch'essa conforme a questa parodia plebea. La plebe non analizza e non descrive; ma ha l'intuito sicuro e la percezione viva, e coglie ciò che vede alla naturale e così in grosso, e non ci si ferma e passa oltre. La forma qui è tutta esteriore e rapida; si movono insieme «le lance e la penna»;⁵ l'autore, mentre move la penna, vede le lance muoversi, vede quello che scrive; le figure si staccano dal fondo, e ti balzano innanzi vivide, e tu le cogli in una sola girata d'occhio. L'ottava non ha periodo e le rime non hanno gioco: è un incalzare di versi senza posa, frettolosi, poco curati, gli uni addossati agli altri, e spesso tutto il quadro è un verso solo. Al che aiuta il dialetto, ma-

1. *Ibid.*, xxvi, 91, vv. 3-8. 2. *come è Orlando . . . penne*: cfr. *ibid.*, xxvii, stanze 158-9. 3. *Sicché . . . plebe*: sul motivo comico «di origine intellettuale» del Boccaccio e del Magnifico, si veda più indietro, pp. 312 e 360.

4. *come è Morgante . . . tipo*: i tre episodi rispettivamente nei canti xx, 45-51, xix, 148-9 e xxvii, 139-40. 5. *Ibid.*, xxvi, 49, v. 8 cit.: «ch'io muova presto le lance e la penna».

neggiato maestrevolmente, soprattutto per la proprietà de' vocaboli. Tutto è plebeo: azioni, passioni e linguaggio. Un capolavoro di questa vita plebea è il sacco di Sarragozza, col supplizio di Gano e di Marsilio.¹ — E io voglio fare il boia —, dice l'arcivescovo Turpino.² Uno di quei tratti che illuminano tutta una situazione. La risposta di Rinaldo a Marsilio, che vuol farsi cristiano all'ultima ora, è quale potrebbe suonare in bocca di un becero.³

Il romanzo è una commedia, che contro l'intenzione dell'autore si volge in tragedia. Ma la tragedia è da burla, e non ce n'è il sentimento. Lo spirito del racconto è il basso comico, un comico vuoto e spensierato, che imputridisce nelle acque morte di un'immaginazione volgare e non si alza a fantasia. Maggiore spirito è in Lorenzo e nel Boccaccio, che si mescolano fra la plebe, e non sono plebe e la guardano alcun poco dall'alto. Ma il Pulci, ancorché uomo colto, per i sentimenti e le inclinazioni è plebe, e a forza di rappresentare la parte del buffone plebeo, diviene egli medesimo quel cotale. Perciò gli mancano tutte le alte qualità di un artista comico: la grazia, la finezza, la profondità dell'ironia, e ti riesce spesso grossolano, superficiale, inculto e negletto anche nella forma. Ha non solo la grossolanità, ma anche l'angustia di un'immaginazione plebea, non essendoci ne' suoi personaggi molta ricchezza di carattere, quella varietà di movenze, di sentimenti e d'istinti che fa dell'uomo un piccolo mondo. Rinaldo, Orlando, Ulivieri, Astolfo, Sansonetto, Ricciardetto, i paladini sono tutti a uno stampo, e non ci è differenza in loro che della forza.⁴ Malagigi è insignificante. Gano, Falserone, Bianciardino, Marsilio, Caradoro, Manfredonio, Falcone, Salincorno, tutt'i pagani sono esseri superficiali, e spesso puri nomi. I più accarezzati dall'autore sono i due personaggi del suo cuore, Morgante e Margutte. Morgante è lo scudiere di Orlando, ed è il vero protagonista, lo spirito del racconto.⁵ Non è il cavaliere, è lo scudiere l'eroe di questa sto-

1. *il sacco . . . Marsilio*: cfr. *ibid.*, xxvii. 2. *Ibid.*, 268, v. 5: « Disse Turpino: Io voglio essere il boia ».

3. *La risposta . . . becero*: cfr. *ibid.*, 275 sgg.

4. *della forza*: così nel ms. e nelle edizioni Morano. Sullo scarso rilievo dei personaggi del *Morgante*, il Foscolo nel saggio cit.: « Il Pulci ne fa un trattamento copioso di magie e d'incantesimi: le avventure amorose non hanno particolare interesse; e, fatta eccezione di quattro o cinque persone principali, i suoi caratteri non sono d'alcun momento »; *Opere* cit., x, p. 176.

5. Nella prima edizione segue: « colui che gli dà la filosofia », espunto poi nelle successive e ripristinato dal Croce. Il ms. ha: « colui che gli dà la fisonomia ».

ria plebea, il cui spirito penetra dappertutto e si continua anche dopo la sua morte. Morgante rappresenta il lato eroico e cavalleresco della plebe, ghiotto, millantatore, ignorante, di poca malizia, ma buono, fedele e coraggioso. Il suo battagliaio è l'emulo di Durindana. Margutte è la plebe nella sua degenerazione e corruzione, ignobile, beffardo, ladro, fraudolento, assai vicino all'animale. Questi due esseri accoppiati insieme si compiono e si spiegano. Se ci fosse maggiore stacco tra queste figure volgari e i cavalieri, nel loro antagonismo o dualismo sarebbe la vera parodia, come è di Sancio Panza e don Chisciotte. Ma lo spirito plebeo penetra ancora fra' cavalieri, e Margutte e Morgante sono non una parte, ma il tutto, l'alto modello a cui più o meno è informata la storia, intitolata a buona ragione *Il Morgante*.

Una concezione originale è Astarotte. Il diavolo cornuto di Dante, che già riceve una prima trasformazione nel suo nero cherubino, il bravo loico che ha tutta l'aria di un dottore di Bologna,¹ qui prende aria paesana, ed è un buon compagno. Come il nero cherubino arieggia agli scolastici, Astarotte è il nuovo spirito del secolo, motteggiatore, ironico e libero pensatore, che fa il teologo e l'astrologo, e spiega la Bibbia a modo suo, e battezza asini Dionisio e Gregorio; ch  «ognuno erra»

*a voler giudicare il ciel di terra.*²

Astarotte, che   stato un serafino e de' principali, sa molte cose, che non sanno «i poeti, i filosofi e i morali», e dice la verit , e non fa come gli spiriti folletti che si aggirano per l'aria e ingannano gli uomini, «facendo parere quel che non  »:

*chi si diletta ir gli uomini gabbando;
chi si diletta di filosofia;
chi venire i tesori rivelando;
chi del futuro dir qualche bugia.*³

1. *il bravo . . . Bologna: Inf.*, xxvii, 113 sgg. Cfr. in proposito p. 195.
2. *Morgante*, xxv, 159, vv. 6-8: «e non sapea quel che quaggi  detto hanno / Dionisio e Gregorio, ch'ognun erra / a voler giudicare il ciel di terra». Segue la parafrasi dei primi versi della stessa ottava e delle successive 160-1: «. . . in aria stanno / mostrando sempre falsitate e inganno . . .; / Vannosi l'un con l'altro poi vantando / d'aver fatto parer quel che non sia . . .». Per l'interpretazione della figura di Astarotte nella critica precedente, si vedano in particolare Foscolo, saggio cit., pp. 173 sgg., Ginguen , op. cit., pp. 221 sgg. e Quinet (cfr. p. 376, nota 2). 3. *Morgante*, xxv, 161, vv. 3-6.

Vedesi la filosofia messa a fascio con l'astrologia e le altre arti di gabbare gli uomini.

Ma Astarotte promette di dire la verità, e tiene la promessa, come un diavolo d'onore:

*ché gentilezza è bene anche in inferno.*¹

E sa la verità non per ragione, ma per esperienza, come di cose che vede e tocca, confermandole anche con l'autorità della Scrittura. Dove ci vuol ragione, come nella quistione della prescienza, la quale «l'umana gente avvolge di tanti errori», dice: «Nol so: però non ti rispondo».² Ma quanto a' fatti, afferma ardito e sicuro. E afferma che, salvo i giudei e i saracini, piacciono a Dio quelli che osservano la loro religione, come fecero gli antichi romani, su' quali piovve tanta grazia celeste;³ che al di là delle colonne d'Ercole è l'altro emisferio, abitato come questo, e ben vi si può ire; che quella gente è parte della famiglia di Adamo, anch'essa redenta, altrimenti Dio sarebbe stato partigiano;⁴ che gli animali pinti nel padiglione di Luciana non sono tutti, e compie la lista descrivendo un gran numero di animali poco noti.⁵ Rinaldo, avido d'imparare, si propone di lanciarsi pe' mari ignoti e scoprire il nuovo mondo rivelato da Astarotte: la poesia indovina Cristoforo Colombo, o piuttosto la scienza, perché il dotto Astarotte era in fondo il celebre Toscanelli, amico e suggeritore del Pulci.⁶

Questa concezione è una delle più serie della nostra letteratura e delle meglio disegnate e sviluppate del *Morgante*. Ci è lì il secolo nelle sue intime tendenze non ancora ben chiare, che volge le spalle alle forme scolastiche e alle contemplazioni ascetiche, e diffida de' ragionamenti astratti, e si gitta avido nella esplorazione della natura e dell'uomo. Il mondo gli si allarga innanzi, e mentre gli uni ricalcano le vie della storia e rifanno Atene e Roma,

1. *Ibid.*, v. 8. 2. *Ibid.*, 158, vv. 2-3: «io veggio che l'umana gente / di molti errori avvolge a questo subbio», e 157, v. 8: «sì ch'io nol so, però non ti rispondo». 3. *come fecero . . . celeste*: cfr. *ibid.*, 235 sgg. 4. *che al di là . . . partigiano*: cfr. *ibid.*, 229 sgg. 5. *e compie . . . noti*: cfr. *ibid.*, 307 sgg. La descrizione del padiglione di Luciana: xiv, 42 sgg. 6. *Rinaldo . . . Pulci*: la rivelazione del nuovo mondo fatta da Astarotte a Rinaldo, *ibid.*, xxv, 229-30 cit.; la partenza del paladino per «cercar tutto il mondo, come Ulisse», xxviii, 29 sgg. Il riferimento a Paolo Toscanelli è nel Foscolo, saggio cit., pp. 175-6: «Il Pulci mette in campo un diavolo per annunziare quel fatto; ma egli lo seppe dal suo concittadino Paolo Toscanelli, astronomo e matematico illustre, che scrisse già vecchio a Cristoforo Colombo, esortandolo a intraprendere la spedizione».

gli altri lasciando teologia, filosofia e astrologia e fatture e altre «opinioni sciocche», mostre ingannevoli degli spiriti folletti, percorrono la terra in tutt'i versi e già sono con l'immaginazione al di là dell'oceano. Il secolo comincia a prender possesso della terra; la storia naturale, la fisica, la nautica, la geografia prendono il posto delle quistioni sugli enti e sull'esistenza de' generali;¹ i fatti e l'esperienza occupano le menti più che i ragionamenti sottili. Aggiungi l'ironia, quel prender le cose così alla leggiera e sdruciolandovi appena, quell'aria già scettica e miscredente, ancoraché non ci sia ancora negazione e scetticismo, e avrai l'immagine del secolo, il ritratto di Astarotte. Ma l'autore sembra quasi non accorgersi della stupenda concezione, e abborraccia dappertutto anche qui. Gli manca la coscienza seria e intelligente delle nuove vie, nelle quali entra il secolo; gli manca quell'elevatezza d'animo che rende eloquente l'uomo quando gli lampeggiano innanzi nuovi orizzonti. L'Ulisse di Dante è sublime; il suo Rinaldo è insignificante. E l'Astarotte riesce l'eco volgare e confusa di un secolo ancora inconsapevole di sé.²

Il Pulci, il Boiardo, il Poliziano, Lorenzo, il Pontano e tutti gli eruditi e i rimatori di quell'età non sono che frammenti di questo mondo letterario, ancora nello stato di preparazione, senza sintesi.

Ci è un uomo che per la sua universalità parrebbe volesse abbracciarlo tutto, dico Leon Battista Alberti, pittore, architetto, poeta, erudito, filosofo e letterato; fiorentino di origine, nato a Venezia,³ educato a Bologna, cresciuto a Roma e a Ferrara, vivuto lungamente a Firenze accanto al Ficino, al Landino, al Filelfo; caro a' papi, a Giovan Francesco signore di Mantova, a Lionello d'Este, a Federigo di Montefeltro; celebrato da' contemporanei come «uomo dottissimo e di miracoloso ingegno», «vir ingenii elegantis, acerrimi iudicii, exquisitissimaeque doctrinae», dice il

1. *de' generali*: così nel ms. e nelle edizioni Morano. Nell'edizione Croce e successive: «degli universali». 2. Cfr. Quinet, op. cit., I, pp. 179-80: «Voulez-vous retrouver le premier type de Méphistophélès? Il est dans Astaroth de Pulci, sorte de Candide au pied fourchu . . . Où sommes-nous? dans le moyen âge, ou dans le dix-huitième siècle? Ni dans l'un, ni dans l'autre; car le caractère de Pulci est d'avoir concilié les deux extrêmes. Sous son rire se montre un reste de foi; comme dans sa croyance, une ironie près d'éclore . . .». 3. La notizia, accettata allora tradizionalmente, che l'Alberti fosse nato a Venezia, è tratta, come le altre che seguono, dalla biografia premessa dal Bonucci all'edizione cit., che il De Sanctis ebbe certamente sott'occhio. Per tutte le questioni relative all'Alberti, cfr. ora Cecil Grayson, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 1960, s. v.

Poliziano.¹ Destrissimo nelle arti cavalleresche, compì i suoi studi a Bologna dalle lettere sino alle leggi, dandosi poi con ardore alle matematiche e alla fisica. Deesi a lui la facciata di Santa Maria Novella, la cappella di San Pancrazio, il palazzo Rucellai, la chiesa di Sant'Andrea in Mantova e di San Francesco in Rimini. Sono suoi trovati la camera ottica, il reticolo de' pittori e l'istrumento per misurare la profondità del mare, detto bolide albertiana. Nelle sue *Piacevolezze matematiche* trovi non pochi problemi di molto interesse, e nei suoi libri *Dell'architettura*, che gli procacciarono il nome di Vitruvio moderno, hai cenni di parecchie invenzioni o fatte o intravedute. I suoi *Rudimenti* e i suoi *Elementi di pittura*² e la sua *Statua* contengono preziosi insegnamenti tecnici di queste arti.

Fu così pratico del latino, che un suo scherzo comico scritto a venti anni e intitolato *Philodoxios*, venne da tutti gli eruditi attribuito a un antico scrittore latino, e da Alberto d'Eyb a Carlo Marsuppi, professore di retorica a Firenze e segretario della repubblica.³ E non minor pratica ebbe del volgare, in prosa e in verso, addestratosi anche nel maneggio del dialetto, quando con Cosimo de' Medici e gli altri sbanditi fu richiamato in Firenze. Ne' suoi *Intercenali* o intrattenimenti della cena, ne' suoi *Apologhi*, nel suo *Momo* scritto a Roma il 1451, dove rappresenta sé stesso, piacevolmente con urbanità. Scrisse i soliti sonetti e canzoni: e chi non ne scrivea allora? o chi non ne scrisse poi? Meglio riuscirono le sue *Egloghe* e le sue *Elegie*, amorosi idillii, come era la voga dal Boccaccio in qua. Era in voga anche Platone, e platonizzò. Ma al suo ingegno così pratico, così lontano dalle astrazioni, non potea piacere il misticismo platonico, che faceva andare in visibilio il suo amico Ficino, e lo seguì come artista ne' suoi dialoghi della *Tranquillità dell'animo* e della *Famiglia*, il cui terzo libro fu lungo tempo attribuito al Pandolfini,⁴ e del *Teogenio* o della vita civile

1. Nella lettera del Poliziano a Lorenzo de' Medici, preposta al *De re aedificatoria*; ed. Bonucci, pp. LXXXV-LXXXVI. 2. Anche i titoli come nella biografia citata. Solo i *Rudimenti* e gli *Elementi* sono dati sotto l'unico titolo *Della pittura*. 3. Fu così . . . repubblica: sul *Philodoxeos* e le vicende, di cui la commedia fu oggetto, cfr. ivi, pp. XIV-XV. 4. della *Famiglia* . . . Pandolfini: com'è noto *Il Governo della famiglia* è un rifacimento del terzo libro della *Famiglia* dell'Alberti (cfr. in proposito F. C. PELLEGRINI, *Agnolo Pandolfini e il Governo della famiglia*, in « Giorn. stor. d. letter. it. », VIII [1886], pp. 1 sgg.). Seguendo il Bonucci, il De Sanctis accetta la tesi della falsità dell'attribuzione al Pandolfini, sotto il cui nome il trattato era stato pubblicato dal Puoti nel 1835 e aveva circolato, come uno dei testi esemplari, nella scuola purista di Napoli. Cfr. *La giovinezza*, cap. XVIII.

e rusticana. Tali sono pure l'*Ecatomfilea*, la *Deifira*, la *Cena di famiglia*, la *Sofrona*, la *Deiciarchia*.¹ Il dialogo è la sua maniera prediletta, un certo discorrere alla familiare e alla buona, così alieno dalle pedanterie scolastiche, e che trovi anche dove parla uno solo, come nelle sue *Efebie*, nella sua epistola sull'*Amore*, nella sua *Amiria*. Chi misura l'ingegno dalla quantità delle opere e dalla varietà delle cognizioni, dee tenerlo ingegno così miracoloso come fu tenuto a quel tempo. Certo, egli fu l'uomo più colto del suo tempo e l'immagine più compiuta del secolo nelle sue tendenze.

Battista ha già tutta la fisionomia dell'uomo nuovo, come si andava elaborando in Italia. La scienza, svestite le sue forme convenzionali, è in lui amabile e familiare. Lascia le discussioni teologiche e ontologiche. Materia delle sue investigazioni è la morale e la fisica con tutte le sue attinenze, cioè l'uomo e la natura, così com'è, secondo l'esperienza, il nuovo regno della scienza. È un artista, perché non solo studia e comprende, ma contempla, vagheggia, ama l'uomo e la natura. Anima idillica e tranquilla, alieno dalle agitazioni politiche, ritirato nella pace e nell'affetto della famiglia, abitante in ispirito più in villa che in città, non curante di ricchezze e di onori, vuoto di ogni cupidigia e ambizione, si formò una filosofia conforme, di cui è base l'*aurea mediocritas*, una moderazione ed eguaglianza d'animo, che ti tenga fuori di ogni turbazione. Il suo amore della natura campestre non ha nulla di sentimentale e d'indefinito, che t'induca a fantasticare; anzi tutto è disegnato partitamente con la sagacia di un osservatore intelligente e con l'impressione fresca di uomo che se ne senta ricreare l'occhio e riposare l'anima. E non è la natura in sé stessa che lo alletta, com'è ne' «quadretti di genere» del Poliziano, ma è l'uomo nella natura: il paesaggio è un fondo appena abbozzato, sul quale vedi muoversi la vita campestre in quella sua temperanza e tranquillità, dov'è posto l'ideale della felicità. Il vero protagonista è perciò l'uomo, com'era concepito allora, sottratto alle tempeste della vita pubblica, che cerca pace e riposo nel seno della famiglia e tra' campi, tutto alle sue faccende e a' suoi onesti dilette. Ma è insieme l'uomo colto e civile e umano, che disputa e ragiona nel

1. *Deiciarchia*: così nell'edizione Bonucci. Si legga: «*De Iciarchia*». A proposito dell'*Amiria* e delle *Efebie*, ricordate nel periodo che segue, né il Bonucci né altri avevano ancora sollevato la questione della paternità. L'*Ecatomfilea* e la *Deifira* erano state ristampate da Eugenio Camerini nelle *Mescolanze d'amore*, «Biblioteca rara», Milano, Daelli, 1863.

cerchio degli amici e con la famiglia attorno, porgendo utili ammaestramenti intorno all'arte della vita. La quale arte si può ridurre in questa sentenza: che l'uomo dee tener lontane da sé le passioni e le turbazioni dello spirito e serbar regola e modo in tutte le cose. Questo equilibrio interno, metà epicureo, è quella pace che Dante cercava nell'altro mondo, e che Battista ti offre in questo mondo, il nuovo principio etico generato dagli antichi moralisti e che Lorenzo Valla chiama argutamente la «voluttà».¹ Il concetto ascetico che l'uomo non può conseguire vera felicità in terra, è alieno dal Quattrocento, che non nega e non afferma il cielo e si occupa della terra. Battista non ti dà una filosofia con deduzioni rigorose, non cessa di essere un buon cristiano e riverente alla religione; e non sospetta egli, e non sospettavano i contemporanei, a quali pericolose conseguenze traeva quello indirizzo. Non è il filosofo: è l'artista e il pittore della vita, come gli si porgeva. I suoi ragionamenti non movono da principii filosofici, ma dalle sentenze de' moralisti antichi, dagli esempi della storia, e soprattutto dalla sua esperienza della vita. Il suo uomo non è un'astrazione, un'idea formata da concezioni anticipate, ma è preso dal vero nella vita pratica, co' suoi costumi e le sue inclinazioni. Pinge e descrive più che non ragiona, e non è un descrivere letterario o rettorico, ma rapido, evidente, concentrato, come chi ha innanzi agli occhi il modello e n'è vivamente impressionato. Onde riesce pittore di costumi e di scene di famiglia, o campestri o civili, impareggiabile. E non hai già la vuota esteriorità, come spesso è in Lorenzo; ma dentro è il nuovo ideale dell'uomo savio e felice, che par fuori nella calma decorosa e composta de' lineamenti, a cui fa spesso da contrapposto la faccia disordinata dell'uomo sregolato e turbato. È l'onesto borghese idealizzato, che succede al tipo ascetico o cavalleresco del medio evo, un borghese purgato ed emendato, toltagli l'aria beffarda e licenziosa. Di questo ideale immagine parlante è lo stesso Battista, di cui suprema virtù era la pazienza delle ingiurie anche più gravi e de' mali più stringenti della vita: «protervorum

1. Al naturalismo del Valla, enunciato soprattutto nel dialogo *De voluptate* (1431), aveva dedicato un intero capitolo il Settembrini, *Lezioni* cit., I, pp. 250-65. Cfr. in particolare la conclusione sul significato della *voluptas* pontaniana: «Si può dire che il Valla sia l'unico che pronunzia la parola incarnata nel suo secolo». Il De Sanctis, con maggior rigore storico, intende stabilire l'intimo rapporto fra la virtù epicurea del Valla e la morale alberiana del vivere armonioso.

impetum patientia frangebat», dice di sé:¹ ottimo rimedio a non guastarsi il sangue. Questa pazienza o uguaglianza dell'animo è la genialità della nuova letteratura, impressa sulla fronte tranquilla del Boccaccio, del Sacchetti, del Poliziano e del nostro Battista, e che gl'innamora delle forme terse e riposaste, il cui interno equilibrio si manifesta nella bellezza e nella grazia. Questo amore della bella forma, non solo in sé tecnicamente, ma come espressione dell'interna tranquillità, è la musa di Battista. Scrivendo di sé, dice:

Praecipuam et singularem voluptatem capiebat spectandis rebus, in quibus aliquod esset specimen formae ac decus. Senes praeditos dignitate aspectus et integros atque valentes iterum atque iterum demirabatur, deliciasque naturae sese venerari praedicabat. Quicquid ingenio esset hominum cum quadam effectuum elegantia, id «prope divinum» dicebat. Gemmis, floribus, ac locis praesertim amoenis visendis, nonnumquam ab aegritudine in bonam valetudinem rediit.²

Quest'uomo, che alla vista della bella natura si sente tornar sano, che sta lì a contemplare l'aspetto decoroso di una vecchiezza sana e intera, che chiama divina l'opera elegante dell'ingegno, e sente voluttà a contemplare le belle forme, aggiunge a questa squisita idealità un senso così profondo del reale, che gli rende familiari gli arcani della natura e anche della storia, come mostrò nelle lettere a Paolo Toscanelli, dove predice con molta sagacia parecchi avvenimenti, le future sorti di principi e di pontefici, e i moti delle città.³ Indi è che nelle sue pitture trovi precisione tecnica, verità di colorito e grande espressione: è una realtà finita ed evidente, che mostra nelle sue forme impressioni e sentimenti. Veggasi nel *Governo della famiglia* la pittura della vita villica, e la descrizione del convito, e quella meravigliosa scena di famiglia, dove Agnolo, veggendo la sua donna tutta pinta e impomicciata, dice: «Tristo

1. dice di sé: l'antica biografia *Leonis Baptistae de Albertis vita*, pubblicata già dal Muratori e accolta dal Bonucci nella sua edizione, è in realtà opera di anonimo. Il passo, in *Opere* cit., I, p. xcvi («infrangeva con la pazienza l'assalto dei malvagi»). 2. *Ibid.*, p. cxiv («Prendeva grande e particolare piacere nel contemplare quelle cose in cui fosse un modello di armonia e di bellezza. Non si stancava di ammirare i vecchi di aspetto dignitoso e ancor freschi e robusti, e ripeteva spesso di venerare le gioie della natura. Tutto ciò che fosse parto del talento umano con riuscita perfetta, lo chiamava "quasi divino". Spesso, da ammalato che era, tornò sano solo al vedere germogli, fiori e luoghi particolarmente belli»). 3. come mostrò . . . città: cfr. *ibid.*, p. cxii: «Exstant eius *Epistolae ad Paulum Physicum*, in quibus futuros casus patriae annos integros ante praescripserat; tum et pontificum fortunas . . . praedixerat, multarumque reliquarum urbium, et principum motus ab illo fuisset enunciatos».

a me! e ove t'imbrattasti così il viso? Forse t'abbattesti a qualche padella in cucina? Laveraiti, ché quest'altri non ti dilleggino. — Ella m'intese e lagrimò. Io le die' luogo ch'ella si lavasse le lagrime e il liscio». ¹ Dello stesso genere è la pittura de' giocatori nella *Cena di famiglia* e nella *Deiciarchia*, ² e il ritratto nel *Teogenio* della vita quieta e felice di Genipatro, nel quale intravvedi Battista:

Truovomi ancora per la età riverito, pregiato, riputato; consigliansi meco; odonmi come padre; ricordanmi; lodanmi in suoi ragionamenti; approvano, seguono i miei ammonimenti; e se cosa mi manca, vedomi presso al porto ove io riposi ogni stracchezza della vita, se ella forse a me fusse, qual certo ella non è, grave. Nulla truovo per ancora in vita che mi dispiaccia, e questo mi conosco oggidì più felice che mai, poi che in cosa niuna a me stesso dispiaccio. Godo testé qui ragionando con voi; godo solo leggendo questi libri; godo pensando e commentando queste e simili cose, quali io vi ragiono, e ricordandomi la mia ben trascorsa vita e investigando fra me cose sottili e rare, sono felice. E parmi abitare fra gl'iddii, quando io investigo e ritruovo il sito e forse in noi de' cieli e suoi pianeti. Somma certo felicità viverli senza cura alcuna di queste cose caduche e fragili della fortuna, con l'animo libero da tanta contagione del corpo, e fuggito lo strepito e fastidio della plebe in solitudine, parlarsi con la natura maestra di tante meraviglie, seco disputando della cagione, ragione, modo e ordine di sue perfettissime e ottime opere, riconoscendo e lodando il padre e procreatore di tanti beni. ³

Parti udire Cicerone a discorrere della vecchiezza e dell'amicizia, e delle lettere e dell'uomo felice: senti in questo *Teogenio* quella superiorità dell'intelligenza sulla forza e sulla fortuna, e della coltura sulla barbarie e la rozzezza plebea; quella beatitudine dell'uomo ritirato nello studio, nella famiglia, ne' campi; quell'ardore delle scoperte, quel culto dell'arte, che è la fisionomia del secolo. Animate da questo spirito sono pure le ultime pagine della *Tranquillità dell'animo*, ove Battista pinge maravigliosamente sé stesso. ⁴ Nell'*Ecatomfilea* ti arrestano ritratti di ancora maggior freschezza ed evidenza, com'è la pittura degli amanti troppo giovani o troppo vecchi e dell'amore degli uomini «che fioriscono in età ferma e matura»: ⁵ pittura che ha ispirato le belle ottave dell'Ariosto. De' vagheggini perditempo dice:

1. *Trattato del governo della famiglia*; ed. cit., v, pp. 48 sgg. e 78. Nel testo, in luogo di *Agnolo* si legga «Antonio». 2. *Cena di famiglia*, ed. cit., I, pp. 178 sgg. e *De Iciarchia*, III, p. 146. 3. *Teogenio*, ed. cit., III, p. 178 sgg. Il passo è dato nelle parti essenziali con qualche rammodernamento nella grafia. 4. *Animate . . . stesso*: cfr. *Della tranquillità dell'animo*, ed. cit., I, p. 126. 5. *Ecatomfilea*, ed. cit., III, p. 243. Le ottave dell'Ariosto: *Orl. fur.*, x, 7-9.

Parmi poca prudenzia amare questi oziosi e inerti, i quali per disagio di faccende fanno l'amore suo quasi esercizio e arte, e con sue parrucchine, frastagli, ricamuzzi e livree, segni della loro leggerezza, vagosi e frascheggiosi per tutto discorrono. Fuggiteli, figliuole mie, fuggiteli; però che questi non amano, ma così logorano passeggiando il dì, non seguendo voi, ma fuggendo tedio.¹

La storia dell'amore e della gelosia di Ecatomfila sembra un bel frammento di un romanzo fisiologico² perduto, e per finezza e verità di osservazione è molto innanzi alla *Fiammetta* del Boccaccio, la cui imitazione è visibile nella *Ecatomfilea*, e più nella *Deifira* e nella *Epistola di un fervente amante*:³ pianti e querele amatorie, dove il buon Battista, uscendo della sua natura, come il Boccaccio, dà nella retorica. Per trovare il grande scrittore devi cogliere Battista quando pingé o describe, come nell'epistola sopra l'amore, reminiscenza del *Corbaccio*, e la pittura delle donne e l'altra dell'amante, pari alle più belle del *Corbaccio*. E, per finirla, vedi nella *Tranquillità dell'animo* la descrizione del duomo di Firenze, con tanta idealità nella massima precisione degli accessori:

Questo tempio ha in sé grazia e maestà, e mi diletta ch'io veggio in questo tempio giunta una gracilità vezzosa con una sodezza robusta e piena: tale che da una parte ogni suo membro pare posto ad amenità, e dall'altra parte comprendo che ogni cosa qui è fatta a perpetuità. Qui senti in queste voci il sacrificio e in questi, quali gli antichi chiamavano misteri, una soavità maravigliosa. Ei possono in me questi canti ed inni della Chiesa quello a che fine ci dicono che furon trovati: troppo m'acquietano da ogni altra perturbazione d'animo, e commovonmi a certa non so quale io la chiami lentezza d'animo piena di riverenza verso di Dio. E qual cuore sì bravo si trova che non mansueti sé stesso, quando ei sente su bello ascendere e poi discendere quelle intere e vere voci con tanta tenerezza e flessitudine? Affermovi questo, che mai sento in quei misteri e cerimonie funerali invocare da Dio aiuto alle nostre miserie umane, che io non lacrimi.⁴

1. *Ecatomfilea*, vol. cit., p. 245. 2. *fisiologico*: così in tutte le edizioni. Nel ms., di quest'ultima parte del capitolo mancano le carte. Ma il De Sanctis scrisse certamente «fisiologico», nel senso di analisi naturalistica di tipo francese (cfr. *La physiologie du mariage* di Balzac), come del resto più indietro, a proposito della *Vita di Dante* boccaccesca, per sottolineare il carattere analitico e razziocinante che distingue l'*Ecatomfilea* dalla *Fiammetta* «romanzo intimo e psicologico». 3. *nella Deifira . . . amante*: ed. cit., III, rispettivamente pp. 362 sgg. e 411 sgg. Il riferimento al Boccaccio, come modello delle due operette albertiane, è nella nota critica premessa dal Bonucci alla *Deifira*. Per l'epistola sull'amore, ricordata poco più oltre, cfr. *Lettere amatorie*, ed. cit., V, pp. 325 sgg. 4. *Della tranquillità dell'animo*, vol. cit., pp. 8 sgg. Il brano è riprodotto con talune omissioni.

Come son vere queste impressioni! e con quanta felicità rese! «Gracilità vezzosa», «lentezza d'animo», sono forme nuove, pregne d'idealità. Il sentimento religioso, cacciato dalla coscienza, si trasforma in sentimento artistico, e move l'animo come architettura e come musica.

Pittore egregio, Battista non è del pari felice, quando ragiona, o quando narra. I suoi ragionamenti non sono originali e non profondi, e sembrano uscire più dalla memoria che dall'intelletto; e la sua novella di Lionora de' Bardi,¹ vivace, rapida, rimane una pura esteriorità, lontana assai dal suo modello, il Boccaccio.

Volle Battista raggiungere nella prosa quella idealità che il Poliziano poi raggiunse nella poesia. Amendue maneggiano maestrevolmente il dialetto, ma abborrono dal plebeo rozzo e licenzioso, e mirano a dare alla forma un aspetto signorile ed elegante. Come il Poliziano vagheggiò una poesia illustre, così Battista continua la prosa illustre di Dante e del Boccaccio. Patente è su di lui l'influsso che esercita la prosa latina e la maniera del Boccaccio. Ne' suoi trattati e dialoghi trovi prette voci latine, come *bene est*, *etiam*, *idest*, *praesertim*; e parole e costruzioni e giri latini, come «proibire» e «vietare», e participii presenti e infiniti con costruzione latina, e «affirmare», «assequire», «conditore di leggi», «duttore», «valitudine», e moltissimi altri vocaboli simili. Anche nel collocamento delle parole e nell'intreccio del periodo latineggia. Ma non è un barbaro, che ti faccia strane mescolanze; anzi è uno spirito colto ed elegante, che ha nella mente un tipo e cerca di realizzarlo. Mira a un parlare di gentiluomo, se non con latina maestà, certo con gravità elegante ed urbana. E come è un toscano, anzi un fiorentino, la latinità è temperata dalla vivezza e grazia paesana. Se guardiamo a' trecentisti, il congegno del periodo, l'arte de' nessi e de' passaggi, una più stretta concatenazione d'idee, una più intelligente distribuzione degli accessori, una più salda ossatura ti mostra qui una prosa più virile e uno spirito più coltivato, fatto maturo dalla educazione classica. Pure, se per queste qualità Battista avanza i trecentisti, è inferiore al Boccaccio, e rimane molto al di qua dalla perfezione. La prosa non è nata ancora: ci è una prosa d'arte, dove lo scrittore è più intento alla forma che alle cose, e mira principalmente all'eleganza, alla grazia e alla sonorità. Co-

1. la sua... *Bardi*: l'*Istorietta amorosa fra Leonora de' Bardi e Ippolito Buon-delmonte*, III, pp. 275 sgg., la cui attribuzione all'Alberti è tutt'altro che certa.

me arte, i ritratti di Battista sono ciò che la prosa ti dà di più compito in questo secolo. Ma sono frammenti, e tutti quasi vogliono gli ultimi tocchi, e nessuno si può dir cosa così perfetta come è un quadro del Poliziano.

Cosa dunque rimane vivo di Battista? Niuna cosa intera come il *Decamerone*, fra le trentacinque sue opere. Rimangono di bei frammenti, quadri staccati. Il secolo finisce, e non hai ancora il libro del secolo, quello che lo riassume e lo comprende ne' suoi tratti sostanziali. Se hassi a dir secolo un'età sviluppata e compiuta in sé in tutte le sue gradazioni, come un individuo, il primo secolo comprende il Dugento e il Trecento, il cui libro fondamentale è la *Commedia*, e il secondo secolo comincia col Boccaccio ed ha il suo compimento, la sua sintesi, nel Cinquecento. Il Petrarca è la transizione dall'uno all'altro.

Il Quattrocento è un secolo di gestazione ed elaborazione. È il passaggio dall'età eroica all'età borghese, dalla società cavalleresca alla società civile, dalla fede e dall'autorità al libero esame, dall'ascetismo e simbolismo allo studio diretto della natura e dell'uomo, dalla barbarie scolastica alla coltura classica. Hai un mutamento profondo nelle idee e nelle forme, di cui il secolo non si rende ben conto. Hai perciò un immenso repertorio di forme e di concetti: hai frammenti, manca il libro; hai l'analisi, manca la sintesi. Il secolo ha tendenze varie e spiccate; ma non ne ha la coscienza. Nella sua coscienza ci è questo solo chiaro e distinto, che la perfezione è ne' classici, e che a quel modello bisogna conformarsi: onde lo studio dell'eleganza, della bella forma in qualsivoglia contenuto. Perciò il grande uomo del secolo per confessione de' contemporanei fu Angiolo Poliziano, che nelle *Stanze* si accostò più a quell'ideale classico.

Ma questo grande movimento, che più tardi si manifestò in Europa come lotta religiosa, fu in Italia generalmente indifferenza religiosa, morale e politica, con l'apoteosi della coltura e dell'arte. Il suo dio è Orfeo, e il suo ideale è l'idillio, sono le *Stanze*. L'eleganza e il decoro delle forme è accompagnato con la licenza de' costumi ed uno spirito beffardo, di cui i frati, i preti e la plebe fanno le spese. Non era una borghesia che si andava formando: era una borghesia che già aveva avuta la sua storia, e fra tanto fiore di coltura e d'arte si dissolveva sotto le apparenze di una vita prospera e allegra. A turbare i baccanali sorse sullo scorcio del se-

colo frate Geronimo Savonarola, e parve l'ombra scura e vindice del medio evo che riapparisse improvviso nel mondo tra frati e plebe, e gitta nel rogo Petrarca, Boccaccio, Pulci, Poliziano, Lorenzo e gli altri peccatori, e rovescia il carro di Bacco e Arianna, e ritta sul carro della Morte tende la mano minacciosa e con voce nunzia di sciagure grida agli uomini: — Penitenza! penitenza! — tra questo canto de' morti:

*Dolor, pianto e penitenza
ci tormentan tutta via:
questa morta compagnia
va gridando: — Penitenza. —
Fummo già come voi siete:
voi sarete come noi:
morti siam, come vedete;
così morti vedrem voi.
E di là non giova poi
dopo il mal far penitenza.¹*

La borghesia gaudente e scettica chiamò quella gente i piagnoni, e quella gente pretese dal suo frate qualche miracolo; e poichè il miracolo non fu potuto fare, si volse contro al frate. Nessuna cosa dipinge meglio quale stacco era fra una borghesia colta e incredula, e una plebe ignorante e superstiziosa. Su questi elementi non poteva edificar nulla il frate. Voleva egli restaurare la fede e i buoni costumi facendo guerra a' libri, a' dipinti e alle feste, come se questo fosse la causa e non l'effetto del male. Il male era nella coscienza, e nella coscienza non ci si può metter niente per forza. Ci vogliono secoli, prima che si formi una coscienza collettiva; e formata che sia, non si disfà in un giorno.² Chi mi ha seguito e ha visto per quali vie lente e fatali si era formata questa coscienza italiana, può giudicare qual criterio e quanto buon senso fosse nell'impresa del frate. Nella storia c'è l'impossibile, come nella natura. E il frate, che voleva rimbarbarire l'Italia per guarirla, era alle prese con l'impossibile.

1. Il *Carro della morte* (vv. 1-10) di Antonio Alamanni, ricordato anche dal Settembrini, *Lezioni* cit., I, p. 299 (ma i versi non corrispondono alla citazione desantisiana). Con ogni probabilità il De Sanctis si servì della raccolta di *Trionfi e canti carnascialeschi*, Cosmopoli 1750, p. 417, o dei *Sonetti ed altre rime* dell'Alamanni, raccolti per la prima volta da Michele Dello Russo, Napoli 1864, pp. 37-8. La descrizione della macabra mascherata, « che mise terrore e maraviglia in tutta la città », è nel Vasari, *Vita di Piero di Cosimo*. 2. Analogamente Quinet, op. cit., II, p. 74: « L'Italie

Savonarola fu una breve apparizione. L'Italia ripigliò il suo cammino, piena di confidenza nelle sue forze, orgogliosa della sua civiltà. Quaranta anni di pace, la lega medicea tra Napoli, Firenze e Milano, l'invenzione della stampa, la digestione già fatta del mondo latino, l'apparizione e lo studio del mondo greco, la vista in lontananza del mondo orientale, l'audacia delle navigazioni e l'ardore delle scoperte, e tanto splendore e gentilezza di corti a Napoli, a Firenze, a Urbino, a Mantova, a Ferrara, tanta prosperità e agiatezza e allegria della vita, tanta diffusione ed eleganza della coltura e amore dell'arte avevano ravvivate le forze produttive, indebolite nella prima metà del secolo, e creato un movimento così efficace di civiltà, che non poté essere impedito o trattenuto dalle più grandi catastrofi. Spuntava già la nuova generazione intorno al Boiardo, al Pulci, a Lorenzo, al Poliziano. E i giovani si chiamavano Nicolò Machiavelli, Francesco Guicciardini, Ludovico Ariosto, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raffaello, Bembo, Berni, tutta una falange predestinata a compiere l'opera de' padri.¹ L'un secolo s'intreccia talmente nell'altro, che non si può dire dove finisca l'uno, dove l'altro cominci. Sono una continuazione, un correre non interrotto intorno allo stesso ideale.

brûla son prophète, après quoi tout fut dit. Elle avait reçu les avertissements du ciel et des hommes; elle était restée sourde; il ne restait plus qu'à s'aveugler sur les menaces et à s'ensevelir sous la pompe des arts». 1. *predestinata a compiere l'opera de' padri*: nel ms., in un primo tempo: «predestinata ad occupare la scena e stupire il mondo».

XII

IL CINQUECENTO

Di questo ideale, di cui adombra i lineamenti Giovanni Boccaccio, non hai finora che segni, indizi, frammenti. Il suo lato positivo è una sensualità nobilitata dalla coltura e trasformata nel culto della forma come forma, il regno solitario dell'arte nell'anima tranquilla e idillica: di che trovi l'espressione filosofica nell'Accademia platonica, massime nel Ficino e nel Pico, e l'espressione letteraria nell'Alberti e nel Poliziano, a cui con pari tendenza, ma con minore abilità tecnica e artistica, si avvicina il Boiardo. Il protagonista di questo mondo nuovo è Orfeo, e il suo modello più puro e perfetto sono le *Stanze*. Accanto al Poliziano, pittore della natura, sta Battista Alberti, pittore dell'uomo. Attorno a questi due spuntano egloghe, elegie, poemetti bucolici, rappresentazioni pastorali e mitologiche: la beata Italia in quegli anni di pace e di prosperità s'interessava alle sorti di Cefalo e agli amori di Ergasto e di Corimbo.¹ Le accademie, le feste, le colte brigate erano un'*Arcadia* letteraria, alla quale in quel vuoto ozio degli spiriti il pubblico prendeva una viva partecipazione. A Napoli, a Firenze, a Ferrara si viveva tra novelle, romanzi ed eloghe. Gli uomini, già cospiratori, oratori, partigiani, patrioti, ora vittime, ora carnefici, sospiravano tra ninfe e pastori. E mi spiego l'infinito successo che ebbe l'*Arcadia* del Sannazzaro, la quale parve a' contemporanei l'immagine più pura e compiuta di quell'ideale idillico. Ma di questo Virgilio napoletano non è rimasta viva che qualche sentenza felicemente espressa, come:

L'invidia, figliuol mio, sé stessa macera.

Peggiora il mondo e peggiorando invetera.²

Né della sua *Arcadia* è oggi la lettura cosa tollerabile, e per la rigidità e artificio della prosa monotona nella sua eleganza, e per un

1. *Corimbo*: così nel ms. e nelle edizioni Morano. Forse è da leggere: «Corinto», il protagonista dell'egloga omonima di Lorenzo de' Medici. Per Cefalo intende il personaggio ovidiano della *Fabula di Caephalo* di Niccolò da Correggio; Ergasto è una delle figure dell'*Arcadia* che meglio rappresentano il sentimento idillico-pastorale del mondo poetico del Sannazzaro. 2. *Arcadia*, egloga sesta, vv. 13 e 111. Il secondo propriamente suona: «... el mondo instabile / tanto peggiora più, quanto più invetera».

cotal vuoto e rilassatezza di azione e di sentimento, che esprime a meraviglia quell'ozio interno, che oggi chiameremmo noia, e allora era quella placidità e tranquillità della vita, dove ponevano l'ideale della felicità.

Il lato negativo di questo ideale era il comico, una sensualità licenziosa e allegra e beffarda, che in nome della terra metteva in caricatura il cielo, e rappresentava col piglio ironico di una coltura superiore le superstizioni, le malizie, le dabbenaggini, i costumi e il linguaggio delle classi meno colte. Da questa coltura sensuale, cinica e spiritosa uscì quell'epiteto, i «piagnoni», che fu a Savonarola più mortale della scomunica papale. I canti carnascialeschi sono il tipo del genere: il suo poeta è il Boccaccio, il suo storico è il Sacchetti, il suo istrione è il Pulci, il suo centro è Firenze. A questo lato negativo si congiunge il Pomponazzo, che spezza ogni legame tra cielo e terra, negando l'immortalità dell'anima.¹ Era il vero motto, il segreto del secolo, la coscienza filosofica di una società indifferente e materialista, che si battezzava platonica, predicava contro i turchi e gli ebrei, voleva il suo papa, il suo Alessandro VI, che così bene la rappresentava, e non poteva perdonare al Pomponazzo di dire ad alta voce i suoi segreti, quando ella medesima non si aveva fatta ancora la domanda: — Cosa sono? e dove vado?

Questa società tra balli e feste e canti e idillii e romanzi fu un bel giorno sorpresa dallo straniero e costretta a svegliarsi. Era verso la fine del secolo. Il Pontano bamboleggiava in versi latini e il Sannazzaro sonava la sampogna, e la monarchia disparve, come per intrinseca rovina, al primo urto dello straniero. Carlo VIII correva e conquistava Italia col gesso.² Trovava un popolo che chiamava lui un barbaro, nel pieno vigore delle sue forze intellettive e nel fiore della coltura, ma vuota l'anima e fiacca la tempra. Francesi, spagnuoli, svizzeri, lanzichenecchi insanguinarono l'Italia, insino a che, caduta con fine eroica Firenze, cesse tutta in mano dello straniero. La lotta durò un mezzo secolo, e fu in questi cin-

1. *negando l'immortalità dell'anima*: allude al *De immortalitate animae*, pubblicato nel 1516. Ma l'attività speculativa e di docente di Pietro Pomponazzi era cominciata diversi anni avanti: già nel 1495 bandiva dalla cattedra dello Studio padovano le nuove idee. 2. *Carlo VIII... gesso*: cfr. *Principe*, XII: «Onde che a Carlo re di Francia fu licito pigliare l'Italia col gesso». L'espressione, nei *Mémoires* di Philippe de Commines, è attribuita ad Alessandro VI.

quant'anni di lotta che l'Italia sviluppò tutte le sue forze e attinse quell'ideale che il Quattrocento le aveva lasciato in eredità.

All'ingresso del secolo incontriamo Machiavelli e l'Ariosto, come all'ingresso del Trecento trovammo Dante. Machiavelli aveva già trentun anno, e ventisei ne aveva l'Ariosto. E sono i due grandi ne' quali quel movimento letterario si concentra e si riassume, attingendo l'ultima perfezione.

Gittando un'occhiata sull'insieme, è patente il progresso della coltura in tutta Italia. Il latino e il greco è generalmente noto, e non ci è uomo colto che non iscriva corretto ed anche elegante in lingua volgare, che oramai si comincia a dire senz'altro lingua italiana. Ma fuori di Toscana il tipo della lingua si discosta dagli elementi locali e nativi, e si avvicina al latino, producendo così quella forma comune di linguaggio che Dante chiamava aulica e illustre. I letterati, sdegnando i dialetti e vagheggiando un tipo comune, e riconoscendo nel latino la perfezione e il modello, secondo l'esempio già dato dal Boccaccio e da Battista Alberti, atteggiarono la lingua alla latina. E non pur la lingua, ma lo stile, mirando alla gravità, al decoro, all'eleganza, con grave scapito della vivacità e della naturalezza. Questo concetto della lingua e dello stile, creazione artificiosa e puramente letteraria, ebbe seguito anche in Toscana, come si vede ne' mediocri, quale il Varchi o il Nardi, e anche ne' sommi, come nel Guicciardini e fino talora nel Machiavelli. La quale forma latina di scrivere, sposata nel Boccaccio e nell'Alberti alla grazia e al brio del dialetto, così nuda e astratta ha la sua espressione pedantesca negli *Asolani* del Bembo, e giunge a tutto quel grado di perfezione di cui è capace nel *Galateo* del Casa e nel *Cortigiano* del Castiglione. Ma in Toscana quella forma artificiale di lingua e di stile incontrò dapprima viva resistenza, e senti negli scrittori il sapore del dialetto, quella non so quale atticità, che nasce dall'uso vivo, e che ti fa non solo parlare ma sentire e concepire a quella maniera, come si vede nelle *Novelle* del Lasca, ne' *Capricci del bottaio* e nella *Circe* del Gelli, nell'*Asino d'oro* e ne' *Discorsi degli animali* di Agnolo Firenzuola. Ma anche in questi hai qua e là un sentore della nuova maniera cicero-niana e boccaccevole, come non mancano fra gli altri italiani uomini d'ingegno vivace, che si avvicinano alla spigliatezza e alla grazia toscana, quale si mostra Annibal Caro negli *Straccioni*, nelle *Lettere*, nel *Dafni e Cloe*. La lotta durò un bel pezzo tra la fio-

rentinità e quella forma comune e illustre, che battezzavano lingua italiana, cioè a dire tra la forma popolare o viva ed una forma convenzionale e letteraria. Anche in Toscana gli uomini colti non si contentavano di dire le cose alla semplice e alla buona, come faceva il Lasca e Benvenuto Cellini, ma avevano innanzi un tipo prestabilito e cercavano una forma nobile e decorosa. La borghesia voleva il suo linguaggio, e lo stacco si fece sempre più profondo tra essa e il popolo.

Fioccano i rimatori. Da ogni angolo d'Italia spuntavano sonetti e canzoni. Le ballate, i rispetti, gli stornelli, le forme spigliate della poesia popolare, andarono a poco a poco in disuso. Il petrarchismo invase uomini e donne. La posterità ha dimenticati i petrarchisti, e appena è se fra tanti rimatori sopravviva con qualche epiteto di lode il Casa, il Costanzo, Vittoria Colonna, Gaspara Stampa, Galeazzo di Tarsia e pochi altri, capitanati da Pietro Bembo, boccaccevole e petrarchista, tenuto allora principe della prosa e del verso.

Certo, prose e versi erano nel loro meccanismo di una buona fattura, e l'ultimo prosatore o rimatore scriveva più corretto e più regolato che parecchi pregiati scrittori de' secoli scorsi. E perché tutti scrivevano bene e tutti sapevano tirar fuori un sonetto o un periodo ben sonante, moltiplicarono gli scrittori, e furono tentati tutt'i generi. Comparvero commedie, tragedie, poemi, satire, orazioni, storie, epistole, tutto a modo degli antichi. Il Trissino scriveva l'*Italia liberata* e la *Sofonisba*, Luigi Alamanni faceva il Giovenale e monsignor della Casa contraffaceva Cicerone. A' misteri succedevano commedie e tragedie, con magnifica rappresentazione. E non solo le forme del dire latine, ma anche la mitologia s'incorporava nella lingua: e si giurò per gl'«iddii immortali»,¹ e Apollo, le muse, Elicona, il Parnaso, Diana, Nettuno, Plutone, Cerbero, le ninfe, i satiri divennero luoghi comuni in prosa ed in verso. Sapere il latino non era più un merito: tutti lo sapevano, come oggi il francese, e mescolavano il parlare di parole latine, per vezzo o per maggiore efficacia. Ci erano gl'improvvisatori, che nelle corti lì su due piedi fabbricavano epigrammi e facezie, come

1. Sul paganesimo delle forme del dire, una lunga serie di esempi è in Cantù, *Storia* cit., pp. 278-9. In particolare, per la citazione desanctisiana, cfr. p. 279: «Le allusioni gentilesche del Bembo strisciano all'empietà: fa Leon X assunto al pontificato *per decreto degli Dei immortali*».

oggi si fa i brindisi, e ne avevano in merito qualche scudo o qualche bicchiere di buon vino, che Leone X dava annacquato al suo «archipoeta», un improvvisatore di distici, quando il distico mal riusciva.¹ E c'erano anche non pochi, che conoscevano ottimamente il latino e lo scrivevano con rara perfezione, come il Sannazzaro, il Fracastoro e il Vida, i cui poemi latini sono ciò che di più elegante s'iesi scritto in quella lingua ne' tempi moderni. Aggiungi le odi ed elegie del Flaminio.

Latinisti e rimatori erano le due più grosse schiere de' letterati. Nelle loro opere l'importante è la frase, un certo artificio di espressione, che riveli nell'autore coltura e conoscenza de' classici. I lettori non meno colti ed eruditi rimanevano ammirati, trovando nel loro libro le orme del Boccaccio o del Petrarca, di Virgilio o di Cicerone. Pareva questa imitazione il capolavoro dell'ingegno. E mi spiego come uomini assai mediocri furono potuti tenere in così gran pregio, quali Pietro Bembo, il caposcuola, e monsignor Guidiccioni e Bernardo Tasso e simili, noiosissimi. Ma la frase, in tanta insipidezza del fondo, non poteva essere sufficiente alimento all'attività di una borghesia così svegliata ed eccitata, che decorava la sua sensualità e il suo ozio co' piaceri dello spirito. Salse piccanti si richiedevano, fatti maravigliosi e straordinarii, intrecciati in modo che stimolassero la curiosità e tenessero viva l'attenzione. L'intrigo diviene la base delle novelle, de' romanzi, delle commedie e delle tragedie, un intrigo così avviluppato che è assai vicino al garbuglio. Si cerca ne' fatti il nuovo e lo strano, che stuzzichi l'immaginazione, il buffonesco e l'osceno nella commedia, il mostruoso e l'orribile nella tragedia. Dall'una parte ci è la frase, vacua sonorità, dall'altra il fatto, il vacuo fatto uscito dal caso; e come la frase oltrepassa l'eleganza ed è pretensiosa, come nel Bembo, o leziosa e civettuola, come nel Firenzuola o nel Caro, così il fatto, per voler troppo stuzzicare, diviene osceno o mostruoso, e sempre assurdo. Il realismo abbozzato dal Boccaccio, sviluppato nel Quattrocento, corre ora a passo accelerato alle ultime conseguenze, la dissoluzione morale e la depravazione del gusto. Ci è nella società

1. *archipoeta* . . . *riusciva*: ancora in Cantù, op. cit., p. 277. L'episodio di Camillo Querno, archipoeta di Leone X, è raccontato ampiamente dal Tiraboschi (*Storia* cit., VII, pp. 1310 sgg.) e dal Settembrini, *Lezioni* cit., II, pp. 34-5. In proposito si veda anche la lettera dell'Aretino a Manfredi Collalto in data 10 ottobre 1532; in *Primo libro delle lettere*, Bari 1913, pp. 37-8.

italiana una forza ancora intatta, che in tanta corruzione la mantiene viva, ed è nel pubblico l'amore e la stima della coltura, e negli artisti e letterati il culto della bella forma, il sentimento dell'arte. In quella forma letteraria e accademica vedevano gl'italiani una traduzione della lingua viva, il parlare quotidiano idealizzato, secondo quel modello dove ponevano la perfezione, ed eran larghi non pur di lodi, ma di quattrini e di onori a questi artefici della forma. I centri letterarii moltiplicarono; comparvero nuove accademie; e le più piccole corti divennero convegni di letterati, i più oscuri principi volevano il segretario che ponesse in bello stile le loro lettere, e letterati e artisti che li divertissero. Il centro principale fu a Roma, nella corte di Leone X, dove convenivano d'ogni parte novellatori, improvvisatori, buffoni, latinisti, artisti e letterati, come già presso Federico II. Anche i cardinali avevano segretarii e parassiti di questa risma; anche i ricchi borghesi, come il conte Gambara di Brescia, il Chigi, i Sauli a Genova, i Sanseverino a Milano. Intorno a Domenico Veniero in Venezia si aggruppavano Bernardo Tasso, Trifon Gabriele, il Trissino, il Bembo, il Navagero, Speron Speroni; a Vittoria Colonna facevano cerchio in Napoli il vecchio Sannazzaro, e il Costanzo, il Rota, il Tarsia. Da questi noti s'indovini la caterva de' minori.¹ Pensioni, donativi, impieghi, abbazie, canonicati, era la manna che piovea sul loro capo. E c'era anche la gloria: onorati, festeggiati, divinizzati, e senza discernimento confusi i sommi e i mediocri. Furono chiamati divini, con Michelangelo e l'Ariosto, Pietro Aretino e il Bembo, e Bernardo Accolti, detto anche l'Unico.² Costui, fatto duca, usciva con un corteccio di prelati e guardie svizzere; dove giungeva, s'illuminavano le città, si chiudevano le botteghe, si traeva ad udire i suoi versi dimenticati: tanti onori non furono fatti al Petrarca. I letterati acquistarono coscienza della loro importanza: pitocchi e adulatori, divennero insolenti, e si posero in

1. L'elenco dei rimatori e le notizie che seguono sul mecenatismo, sempre in Cantù, op. cit., pp. 149-50. 2. *Bernardo . . . Unico*: cfr. anche *Orl. fur.*, XLVI, 10: «e 'l gran lume aretin, l'unico Accolti», e il *Cortegiano* del Castiglione, in cui l'Unico è introdotto come interlocutore. Sul suo dramma, la *Virginia*, si veda più oltre, l'inizio del capitolo XVIII. Per il periodo che segue, oltre alla fonte originale, che è una lettera dell'Aretino, il *De Sanctis* poté avere sott'occhio il passo del Cantù, op. cit., p. 150: «Usciva circondato di prelati e guardie svizzere; fu dichiarato duca di Nepi, e onorato d'illuminazione dove arrivasse; aveva a declamare suoi versi? Chiudevansi le botteghe di Roma . . .».

vendita, e la loro storia si può riassumere in quel motto di Benvenuto Cellini: «Io servo a chi mi paga».¹ Come si facevano statue, quadri, templi per commissioni, così si facevano storie, epigrammi, satire, sonetti a richiesta, e spesso l'ingiuria era via a vendere a più caro prezzo la lode. In quest'aria viziata gli uomini anche meno corrotti divenivano servili e ciarlatani per far valere la merce. Non ci è immagine più straziante che vedere l'ingegno appiè della ricchezza, e udir Machiavelli chiedere qualche ducato a Clemente VII, e l'Ariosto gridare al suo signore che non aveva di che rappezzarsi il manto, e veder Michelangelo, quando, «da' rei tempi costretto, / eroi dipinse a cui fu campo il letto»,² sdegnose parole di Alfieri. Soverchiavano i mediocri con l'audacia, la ciarlataneria, l'intrigo e la bassezza, ora addentandosi, ora strofinandosi, temuti e corteggiati. Vecchia storia; ed è a credere che la cosa fosse pure così a' tempi di Federico o di Roberto. Se non che allora la dottrina era merce rara, e richiedeva molta fatica ad acquistarla; dove ora la coltura e il sapere era diffuso, e lo scrivere in prosa e in verso era divenuto un vero meccanismo, facile a imparare, che teneva luogo d'ispirazione, e per la somiglianza esteriore confondeva nella stessa lode sommi e mediocri. Di grandi uomini è pieno quel secolo, se si dee stare a' giudizi de' contemporanei. Francesco Arsilli nella sua elegia *De poëtis urbanis* ti dà la lista di cento poeti latini nella sola corte di Leone X, e lo stesso Ariosto celebra nomi oggi dimenticati.³ Bernardo Tasso, il Rucellai, l'Alamanni, il Giovio, lo Scaligero, il Muzio, il Doni, il Dolce, il Franco e altri infiniti furono tenuti cime d'uomini, che oggi nessuno più legge. Pure ne' più, anche ne' mediocrissimi, era viva la fede nella loro arte e lo studio di rendersi perfetti. Venale era il Giovio, e ossequioso cortigiano era Bernardo Tasso, ma quando prendevano la penna, c'era qualche cosa nel loro animo che li nobilitava, ed era lo studio della perfezione, il prendere sul serio il loro mestiere.

1. Anche questo e i riferimenti che seguono in Cantù, op. cit., pp. 246-7.
 2. *Etruria vindicata*, I, st. 54. Il secondo verso propriamente suona: «Eroi ritrasse a cui fu campo il letto». 3. *Francesco . . . dimenticati*: il poemetto *De poëtis urbanis ad Paulum Jovium* di Francesco Arsilli, pubblicato in appendice alla *Coryciana* (Roma, Palladio, 1524), era stato ristampato dal Tiraboschi, *Storia*, ed. cit., VII, parte IV, pp. 1376 sgg. e dato integralmente dal Roscoe nella sua *Vita e pontificato di Leone X* (ed. italiana 1817, VII, pp. 218 sgg.). Ma con ogni probabilità il De Sanctis desunse la notizia sempre dal Cantù, op. cit., p. 153. La rassegna ariostesca, già ricordata, in *Orl. fur.*, XLVI, 10 sgg.

Quest'era la sola forza, la sola virtù rimasta intatta. La corruzione e la grandezza del secolo non era merito o colpa di principi o letterati, ma stava nella natura stessa del movimento, ond'era uscito, che ora si rivelava con tanta precisione, generato non da lotte intellettuali e novità di credenze, come fu in altri popoli, ma da una profonda indifferenza religiosa, politica, morale, accompagnata con la diffusione della coltura, il progresso delle forze intellettive e lo sviluppo del senso artistico. Qui è il germe della vita e qui è il germe della morte; qui è la sua grandezza e la sua debolezza.

Questo movimento è già come in miniatura tutto raccolto presso il Boccaccio, il quale, se riproduce con vivacità le apparenze, non ne ha coscienza, e non sa qual mondo nuovo sia in fermentazione sotto le sue ciniche caricature. Del qual mondo nuovo appariscono i frammenti dal Sacchetti al Pulci, che ne fissano il lato negativo e comico, mentre il suo ideale traspare già nell'Alberti, nel Boiardo, nel Poliziano. La violenta reazione del Savonarola non fa che accrescere forza e celerità al movimento e dargli coscienza di sé. Il secolo decimosesto nella sua prima metà non è che questo medesimo movimento scrutato profondamente, rappresentato nel suo insieme, e condotto per le varie sue forme sino al suo esaurimento. È la sintesi che succede all'analisi.

Qual è il lato positivo di questo movimento? È l'ideale della forma, amata e studiata come forma, indifferente il contenuto.

E qual è il suo lato negativo? È appunto l'indifferenza del contenuto, una specie di ecclerismo negli uni, come Raffaello, Vinci, Michelangelo, il Ficino, il Pico, che abbracciano ogni contenuto, perché ogni contenuto appartiene alla coltura, all'arte e al pensiero; ecclerismo accompagnato negli altri da una satira allegra e senza fiele di quei principii e forme e costumi del passato ancora in credito presso le classi inculte.

Ciò che è divino in questo movimento è l'ideale della forma, o per trovare una frase più comprensiva, è la coltura presa in sé stessa e deificata. Il lato comico e negativo non è esso medesimo che una rivelazione della coltura.

Il Limbo di Dante e l'*Amorosa visione* del Boccaccio fanno già presentire quest'orgoglio di un'età nuova, che comprendeva e glorificava tutta la coltura. Orfeo annunzia al suono della lira la nuova civiltà, che ha la sua apoteosi nella *Scuola di Atene*, ispirazione dantesca di Raffaello, rimasta così popolare, perch'ivi è

l'anima del secolo, la sua sintesi e la sua divinità. Questa *Scuola d'Atene*, con i tre quadri compagni che comprendono nel loro sviluppo storico teologia, poesia e giurisprudenza, è il poema della coltura, di così larghe proporzioni come il paradiso di Dante, aggiuntovi il Limbo.¹ Il quadro diviene una vera composizione, come lo vagheggiava Dante ne' suoi dipinti del purgatorio: il suo santo Stefano e il suo Davide² hanno un riscontro nel *Cenacolo*, nella *Sacra famiglia*, nella *Trasfigurazione*, nel *Giudizio*, poemi sparsi qua e là di presentimenti drammatici. Il pittore vagheggia la bellezza nella forma come l'Alberti o il Poliziano, e studia possibilmente a non alterare con troppo vivaci commozioni la serenità e il riposo de' lineamenti: perciò riescono figure epiche anzi che drammatiche. Quel non so che tranquillo e soddisfatto, che senti nelle stanze del Poliziano, e ti avvicina più al riposo della natura che all'agitazione della faccia umana, quella «pace tranquilla senz'alcuno affanno»³ è l'impronta di queste belle forme: salvo che quella pace non è già «simile a quella che nel cielo india», un ideale musicale, come Beatrice e Laura, ma vien fuori da uno studio del reale ne' suoi più minuti particolari. Senti che il pittore ha innanzi un modello accuratamente studiato e contemplato con amore, che nella sua immaginazione si compie, e prende quella purezza e riposo di forma, che Raffaello chiamava «una certa idea».⁴ In questa certa idea ci entra pure alcun poco il classico, il convenzionale e la scuola; difetti appena visibili ne' lavori geniali, usciti da una sincera ispirazione, dove domina il sentimento della bellezza e lo studio del reale. Così nacquero le Madonne del secolo, nella cui fisionomia non è l'inquietudine, l'astrazione e l'e-

1. *Questa Scuola . . . Limbo*: tracciando il suo breve panorama delle arti figurative nel Cinquecento, il Settembrini si ferma sui medesimi affreschi delle Stanze di Raffaello in Vaticano, considerandoli la più alta espressione, oltre che dell'arte, della cultura del tempo; *Lezioni* cit., II, pp. 188 sgg. I tre quadri compagni sono *La Disputa del Sacramento*, *Il Parnaso* e le due figurazioni della Giurisprudenza, *Giulio II e i Decretali* e *Giustiniano e le Pandette*. 2. *il suo santo . . . Davide*: cfr. *Purg.*, XV, 106-14 e X, 64 sgg. Nelle *Lezioni* del Settembrini, capitolo cit., sono ricordati gli stessi dipinti: *Il Cenacolo* leonardesco, le due tele di Raffaello e il *Giudizio* di Michelangiolo. 3. Petrarca, *Rime*, LXXIII, 67. Il verso, citato subito dopo, è il trentatreesimo della canzone leopardiana *Alla sua donna*, il canto dell'«ideale». 4. Per la famosa espressione, assunta nel periodo romantico a formula della perfetta realizzazione artistica, si veda a p. 58, nota 1, la lettera di Raffaello al Castiglione.

stasi della santa, ma la ingenua e idillica tranquillità della verginità e dell'innocenza. Queste facce si vanno sempre più realizzando, insino a che nella immaginazione veneziana di Tiziano pigliano una forma quasi voluttuosa.

La stessa larghezza di concezione nella purezza e semplicità de' lineamenti trovi nell'architettura: il gotico è debellato dal Brunelleschi; si collega insieme l'ardito e il semplice, Michelangiolo e Palladio. Chi ricordi in che guisa l'Alberti rappresenta il duomo di Firenze, può concepire il San Pietro, la vasta mole, che è il medio evo nella sua materia e il mondo nuovo ne' suoi motivi, la vera e profonda sintesi di tutto quel gran movimento, che ti offriva nell'apparenza lo stesso mondo del passato, quelle forme, quei nomi, quei costumi, que' concetti e quella materia, pure sostanzialmente trasformato ne' suoi motivi, uscito dalla coscienza e divenuto un puro ideale artistico, l'ideale della forma. Questa materia antica penetrata di uno spirito nuovo nella sua vasta comprensione epica, dove trovi fusi tutti gli elementi della nuova civiltà, ti dà anche la letteratura nell'*Orlando furioso*. La *Scuola di Atene*, il San Pietro, l'*Orlando furioso* sono le tre grandi sintesi del secolo.

L'*Orlando furioso* ti dà la nuova letteratura sotto il suo duplice aspetto, positivo e negativo. È un mondo vuoto di motivi religiosi, patriottici e morali, un mondo puro dell'arte, il cui obbiettivo è realizzare nel campo dell'immaginazione l'ideale della forma. L'autore vi si travaglia con la più grande serietà, non ad altro inteso che a dare alla sua materia l'ultima perfezione, così nell'insieme come ne' più piccoli particolari. Il poeta non ci è più, ma ci è l'artista che continua il Petrarca, il Boccaccio, il Poliziano, e chiude il ciclo dell'arte nella poesia. Ma poiché in fine questo mondo così bello, edificato con tanta industria, non è che un giuoco d'immaginazione, vi penetra un'ironia superiore, che se ne burla e vi si spassa sopra col più allegro umore. La parte plebea, che nel *Decamerone* occupa il proscenio, qui giace ne' bassi fondi, con la sua oscenità e la sua buffoneria, e sorge a galla il mondo della cortesia e del valore, ne' suoi più bei colori, ma accompagnato da questo sentimento, che è un bel sogno: la realtà si fa valere e disfà il castello incantato. È la visione severa di un'anima ricca che si effonde in amabili fantasie, elegiaca nelle sue turbazioni, idillica nelle sue gioie, con non altro fine e non altra serietà che la produzione artistica. Nelle arti figurative, la produzione è

accompagnata con un perfetto obbligo dell'anima nella sua creatura: Raffaello è tutto intero nella sua opera, e non guarda mai fuori, e realizza la sua idea con quella serietà con la quale Dante costruisce l'altro mondo. L'ideale della forma, che si esprime con tanta serietà nelle arti, non ha ancora la coscienza che esso è mera forma, mero giuoco d'immaginazione. Ma qui l'arte si manifesta e si sente pura arte, e sa che il mondo reale non è quello, e accompagna con un sorriso la sua produzione. In questo sorriso, in questa presenza e coscienza del reale tra le più geniali creazioni è il lato negativo dell'arte, il germe della dissoluzione e della morte.¹

Intorno a questo mondo ariostesco pullulano poemi e romanzi e novelle. Lascio stare il *Girone* e l'*Avarchide* dell'Alamanni, prette imitazioni, senza alcuna serietà. Dirò un motto di due che tentarono vie nuove, il Trissino e Bernardo Tasso. A tutti e due spiacque il sorriso ariostesco. Orlando e Rinaldo parvero al Trissino, non altrimenti che al cardinale d'Este,² delle «corbellerie», fole e capricci di cervello ozioso. Cercando nella storia le sue ispirazioni e in Omero il suo modello, scrisse l'*Italia liberata dai Goti*. Nella sua intenzione dovea essere un poema eroico e serio come l'*Iliade*, che chiamasse l'Italia ad alti e virili propositi. Ma il Trissino non era che un erudito, non poeta e non patriota, e non potea trasfonder negli altri un eroismo che non era nella sua anima, e nemmeno nella sua arida immaginazione. Di eroico non c'è nel suo poema che le armi e le divise: manca l'uomo. La sua punizione fu il silenzio e la dimenticanza, e il poveruomo, non volendo recarne la colpa a difetto d'ingegno, se la piglia con l'argomento, e prorompe:

*Sia maledetta l'ora e il giorno, quando
presi la penna e non cantai d'Orlando.*³

1. Sull'ironia ariostesca è incentrata tutta l'interpretazione desanctisiana del *Furioso*. Cfr. il capitolo sul poema e, in particolare, sul «riso serio e profondo, precursore della scienza», pp. 462 sgg. 2. *cardinale d'Este*: nel ms. e nelle edizioni Morano: «Duca d'Este». La correzione è del Croce. Cfr. più oltre il capitolo sul poema. 3. Il famoso distico era ancora attribuito a Giangiorgio Trissino e come tale citato dal Cantù, op. cit., p. 231 e dall'Emiliani-Giudici, *Storia* cit., II, p. 116. Sull'*Italia liberata* nelle lezioni della prima scuola napoletana: «Il poema, che intendesse effettivamente progredire su quello dell'Ariosto, doveva avere carattere opposto al suo. Ma non lo troviamo di certo nell'*Italia liberata dai Goti* del Trissino, della quale non parlerò, perché benissimo giudicata da Voltaire. Il Trissino imitò Omero, ma non in ciò che questi

Ma l'argomento cavalleresco non valse a salvare dal naufragio Bernardo Tasso, che nel suo *Floridante* e nel suo *Amadigi*, più noto, vagheggiò una rappresentazione epica più conforme a' precetti dell'arte e lontana da ciò ch'egli diceva licenza ariostesca.¹ Non piacque al pubblico, ma piacque a Speron Speroni, come il *Girone* era piaciuto al Varchi. E il pubblico avea ragione; ché non s'intendeva di Aristotile e di Omero, e non poteva pigliare sul serio gli eroi cavallereschi, si chiamassero Orlando o Amadigi. Bernardo è tutto fiori e tutto mèle, così artificiato e prolisso lui, come il Trissino negletto e arido, tutti e due noiosi. Piacque invece l'*Orlando innamorato* rifatto dal Berni, dove la soverchia e uniforme serietà del testo è temperata da forme ed episodii comici, appiccativi dal Berni. Ma il comico non passa la buccia e non penetra nell'intimo stesso di quel mondo e non lo trasforma, e il Berni mi fa l'effetto di quel buffone nelle commedie, posto lì per far ridere il pubblico co' suoi lazzi, mentre gli attori accigliati conservano la lor posa tragica.²

Scrivere romanzi diviene un mestiere: l'epopea ariostesca è smembrata, e i suoi episodii diventano romanzi. Sei ne scrive Lodovico Dolce, tra' quali *Le prime imprese di Orlando*. Il Brusantini ferrarese canta *Angelica innamorata*, il Bernia canta Rodomonte, il Pescatore Ruggiero, e Francesco de' Lodovici Carlo magno.³ Romanzi con la stessa facilità composti, applauditi e dimenticati. Accanto agl'imitatori del Petrarca e del Boccaccio sorgono gl'imitatori dell'Ariosto.

ha di universale e di eterno, sibbene nel particolare, e fu affettato, arido, gelido»; *Teoria e storia* cit., I, p. 227. Il giudizio di Voltaire sul poema del Trissino è in *Essai sur la poésie épique*, v. 1. *che nel suo . . . ariostesca*: cfr. la sua lettera al cardinale Antonio Gallo, del 12 luglio 1560, largamente riportata dal Cantù, op. cit., pp. 228-9. Per l'accenno che segue allo Speroni e al Varchi, cfr. *ibid.*, p. 228: «Lasciamo che Speron Speroni lo anteponga all'Ariosto, come il Varchi facea col *Girone Cortese*». 2. *Ma il comico . . . tragica*: analogamente nelle lezioni della prima scuola napoletana: « . . . lo spiritoso Berni che dette il nome alla poesia giocosa, degno emulo alcune volte dell'Ariosto, ma che, per la voglia di far ridere i suoi contemporanei, par talvolta un semplice buffone»; op. cit., I, p. 145. Sulla «perfezione tecnica» del rifacimento dell'*Innamorato*, cui salvo qualche voce di contrasto era toccato in sorte di oscurare, per circa tre secoli, la gloria poetica del Boiardo, cfr. le lezioni sulla poesia cavalleresca, ed. cit., p. 79. 3. *Sei ne scrive . . . magno*: nomi e titoli, sempre seguendo Cantù, op. cit., pp. 224-5. Di Mario Teluccini, il Bernia, intende le *Pazzie amorose di Rodomonte secondo*; di Giambattista Pescatore la *Morte di Ruggiero* (1548) e la *Vendetta di Ruggiero* (1556); del Lodovici i *Trionfi di Carlo* (1535).

Il mondo ariostesco nel suo lato positivo si collega con l'idillio, e nel suo lato negativo con la satira e la novella.

Dal Petrarca e dal Boccaccio al Poliziano l'idillio è la vera musa della poesia italiana, la materia nella quale lo spirito realizza l'ideale della pura forma, l'arte come arte. In quella grande dissoluzione sociale la poesia lascia le città e trova il suo ideale ne' campi, tra ninfe e pastori, fuori della società, o piuttosto in una società primitiva e spontanea.

Là trovi quell'equilibrio interiore, quella calma e riposo della figura, quella perfetta armonia de' sentimenti e delle impressioni, che chiamavano l'ideale della bellezza o della bella forma. Questo spiega la grande popolarità delle *Stanze*, dove questo ideale si vede realizzato con grande perfezione. Sono imitazioni la *Ninfa tiberina* del Molza e il *Tirsi* del Castiglione. Nella *Ninfa tiberina* hai di belle stanze: Euridice in fuga con alle spalle l'innamorato Aristeo è così dipinta:

*La sottil gonna in preda a' venti resta,
e col crine ondeggiando indietro torna.
Ella più ch'aura o più che strale presta
per l'odorata selva non soggiorna,
tanto che il lito prende snella e mesta,
fatta per la paura assai più adorna.
Esce Aristeo la vaga selva anch'egli,
e la man par avergli entro i capegli.
Tre volte innanzi la man destra spinse
per pigliar delle chiome il largo invito;
tre volte il vento solamente strinse,
e restò lasso senza fin schernito.¹*

Maniera corretta, e nulla più. Manca in queste stanze il movimento, il brio, il sentimento, o piuttosto la voluttà idillica del Poliziano. La stessa parca lode è a fare de' due poemi idillici, le *Api* del Rucellai e la *Coltivazione* dell'Alamanni. Ci è la naturalezza, manca il sangue.

L'idillio fu la moda dell'Italia ne' suoi anni di pace e di prosperità. Era il riposo voluttuoso di una borghesia stanca di lotte e ritirata deliziosamente nella vita privata, fra ozi e piaceri ele-

1. *Ninfa tiberina*, st. 75-6. Gli ultimi due versi della prima stanza, nell'edizione che quasi certamente il De Sanctis ebbe tra mano (cfr. p. 407, nota 2), suonano: «Fende Aristeo la vaga selva anch'egli / e la man par aver entro i capegli»; cfr. F. M. Molza, *Poesie volgari e latine*, pubblicate da P. A. Serassi, 3 voll., Modena 1747-54.

ganti. Ora tra il rumore delle armi, fra tante avventure e agitazioni della vita sottentra il romanzo cavalleresco. L'idillio cessa di essere un genere vivo, e va a raggiungere il platonismo e il petrarchismo. Gli angeli e il paradiso, Giove e Apollo, le piagge apriche e i vaghi colli, i languori di Tirsi e le smanie di Aristeo fanno lega insieme, e n'esce un vasto repertorio di luoghi comuni, dove attengono poeti e poetesse: ch  di poetesse fu anche fecondo il secolo.

Il Quattrocento ondeggiava tra l'idillio e il carnevale: ozio di villa e ozio di citt . La quiete idillica era il solo ideale superstite, nella morte di tutti gli altri, presso una societ  sensuale e cinica, la cui vita era un carnevale perpetuo. Celebri diventano il carnevale di Venezia e il carnevale di Roma. I canti carnascialeschi fanno il giro d'Italia. La buffoneria, l'equivoco osceno, lo scherzo grossolano diventano un elemento importante della letteratura in prosa e in verso, l'impronta dello spirito italiano. Le accademie sono il semenzaio di lavori simili. Esse rassomigliano quelle liete brigate di buontemponi e fannulloni, che ispirarono il *Decamerone*, modello del genere. Sono letterati ed eruditi, in pieno ozio intellettuale, che fanno per sollazzarsi versi e prose sopra i pi  frivoli argomenti, tanto pi  ammirati per la vivacit  dello spirito e l'eleganza delle forme, quanto la materia   pi  volgare. Strani sono i nomi di queste accademie e di questi accademici, come lo Impastato, il Raggirato, il Propaginato, lo Smarrito, ecc. E recitano le loro dicerie, o come dicevano, «cicalate» sull'insalata, sulla torta, sulla ipocondria, inezie laboriose. Simili cicalate fatte in verso erano dette «capitoli»: il Casa canta la gelosia, il Varchi le ova sode, il Molza i fichi, il Mauro la bugia, il Caro il naso lungo;¹ si cantano le cose pi  volgari e anco pi  turpi, e spesso con equivoci e allusioni oscene, al modo di Lorenzo, il maestro del genere. Il carnevale dalla piazza si ritira nelle accademie, e diviene pi 

1. *Strani . . . lungo*: l'elenco   in Cant , op. cit., pp. 233-4 e 248; per i nomi degli accademici cfr. Emiliani-Giudici, *Storia* cit., II, p. 68. Al Cant  risalgono talune inesattezze ricorrenti nella pagina. Il Della Casa non scrisse un «capitolo» sulla gelosia, bens  un celebre sonetto, *Cura che di timor ti nutri e cresci*, d'intonazione tutt'altro che burlesca (cfr. a riguardo lo stesso De Sanctis nelle lezioni giovanili: «Che cosa   il suo sonetto *Alla gelosia*, a torto tanto celebrato? Un'imitazione della descrizione che Virgilio fa di Aletto: un'intemerata alla gelosia, contesta di pensieri di Virgilio»; op. cit., I, p. 142). La *Nasea* di Annibal Caro   una «diceria» in prosa, che qualche anno prima il Camerini aveva ristampato, unitamente agli *Straccioni* e alla *Ficheide*, nella «Biblioteca rara», Milano, Daelli, 1863.

attillato, ma anche più insipido. Tra queste accademie era quella dei Vignaiuoli a Roma, dove recitavano il Mauro, il Casa, il Molza, il Berni tra prelati e monsignori. Il Berni piacque fra tutti, e si disputavano i suoi capitoli, e se li passavano di mano in mano.

Francesco Berni, «maestro e padre del burlesco stile»,¹ detto poi bernesco, è l'eroe di questa generazione, erede di Giovanni Boccaccio e di Lorenzo, nella sua sensualità ornata dalla coltura e dall'arte. Nella sua ammirazione per questo «primo e vero trovatore»² dello stile burlesco, il Lasca dice:

*Non sia chi mi ragioni di Burchiello;
ché saria proprio come comparare
Caron dimonio all'agnol Gabriello.*

Buontempone, amico del suo comodo e del dolce far niente, la sua divinità è l'ozio più che il piacere:

*Cacce, musiche, feste, suoni e balli,
giochi, nessuna sorte di piaceri
troppo il movea . . .*

*Onde il suo sommo bene era in iacere
nudo, lungo, disteso; e il suo diletto
era il non far mai nulla e starsi in letto.*³

Ma il poveruomo è costretto a lavorare per guadagnarsi la vita, e fa il segretario, come tutti quasi i letterati di quel tempo, a' servigi di questo e quel cardinale:

*aveva sempre in seno e sotto il braccio
dietro e innanzi di lettere un fastello,
e scriveva e stillavasi il cervello.*⁴

Dietro a' capricci del suo padrone, una volta non ne può più, ché ha sonno, e dee stare lì a guardarlo giocare la primiera:

1. Cfr. il sonetto del Lasca *O voi, ch'avete non già rozzo o vile*, v. 8. Il componimento è premesso alle rime del Berni nella raccolta *Il primo, il secondo e il terzo libro delle opere burlesche del Berni, del Casa, ecc.*, Usecht al Reno [Roma?] 1771, e riportato nell'«avvertenza» alle *Rime e lettere di F. Berni*, Firenze, Barbèra, 1863. Il De Sanctis, nello stendere queste pagine, si valse di entrambe le edizioni. 2. Ivi, v. 7, che propriamente suona: «che primo è stato e vero trovatore». Seguono, dello stesso sonetto, i versi 12-4. 3. *Orlando innamorato*, LXVII, stanza 45, vv. 1-3 e 6-8. Sono i versi più noti del frammento autobiografico inserito dal Berni nel suo rifacimento. 4. *Ibid.*, stanza 39, vv. 6-8.

*Può far la nostra donna ch'ogni sera
io abbia a stare a mio marcio dispetto
infino alle undici ore e andarne a letto
a petizion di chi gioca a primiera?*

*Direbbon poi costoro: — Ei si dispera,
e a' maggiori di sé non ha rispetto — :
corpo di . . . , io l'ho pur detto,
hassi a vegliar la notte intera intera?¹*

La morte di papa Leone gitta il terrore tra' letterati, che vedono mancare la mangiatoia, e più quando il successore è Adriano VI spagnuolo,² oltramontano, avaro, contadino, e non so quanti altri epiteti gli appicca nella sua indignazione il Berni:

*Pur quando io sento dire oltramontano,
vi fo sopra una chiosa col verzino,
«idest nemico del sangue italiano».*

Era in fondo un brav'uomo, senza fiele, un buon compagnone, col quale si passava piacevolmente un quarto d'ora, anima tranquilla e da canonico, vuota di ambizioni e di cupidigie e di passioni, e anche d'idee. Sapea di greco, e più di latino, e fece anche lui i suoi bravi versi latini e i suoi sonetti petrarcheschi, come portava il tempo. Scriveva il più spesso a «sfogamento di cervello, il maggior suo passatempo». Non cercava l'eleganza, per fuggire fatica, e gli veniva «il sudor della morte», quando si dovea «metter la giornea» e rispondere «per le consonanze o per le rime» a lettere eleganti.³ Lo scrivere stesso gli era fatica. «A vivere avemo sino alla morte,» dice al Bini, «a dispetto di chi non vuole, e il vantaggio è vivere allegramente, come conforto a far voi, atten-

1. Sonetto VIII, vv. 1-8; in *Rime e lettere* cit., p. 162. 2. *spagnuolo*: così nel ms. e nelle edizioni Morano. Croce corregge direttamente nel testo: «fiammingo». Intende il capitolo XXIV contro papa Adriano, di cui è riecheggiato, subito dopo, il verso 178: «O furfante, ubriaco, contadino» e citata la terzina 175-7; *ibid.*, p. 110. 3. Cfr. le lettere dell'11 novembre 1522 a messer Agnolo Divizio («Oh, di grazia, non mi togliete questo sfogamento di cervello, ch'egli è il maggior passatempo che io abbia»), e del 21 novembre 1524 a messer Giambattista Montebuona: «Quando per sorte elle [le lettere] son così lunghe, o così belle che non mi dà il cuore di rispondere loro per le rime, pensate che mi viene il sudor della morte, come m'è bello e venuto con la vostra, che ha l'una e l'altra parte in sé; e volentieri non vorrei avervi mai scritto per non aver dato causa di mettermi addosso la giornea in rispondere alle consonanze»; ed. cit., pp. 299-300 e 318.

dendo a frequentar quelli banchetti che si fanno per Roma, e scrivendo soprattutto il manco che potete; *quia haec est victoria quae vincit mundum*.¹ Si qualifica «asciutto di parole, poco cerimonioso e intrigato in servitù»;² ottime scuse alla sua pigrizia. E quando lo assediano e lo tormentano e si dolgono che non risponda, e non li ami e li dimentichi, gli viene la stizza:

*Perché m'ammazzi con le tue querele,
Priuli mio, perché ti duoli a torto,
che sai che t'amo più che l'orso il miele?
Sai che nel mezzo del petto ti porto
serrato, stretto, abbarbicato e fitto,
più che non son le radici nell'orto:
se ti lamenti perché non ti ho scritto . . .*

E qui si calma la stizza, e vince la pigrizia, e la lettera finisce con un eccetera. Benedetta pigrizia, che lo fa parlare «come gli viene alla bocca» e gli fa scriver lettere che sono «un zucchero di tre cotte»,³ intarsiate di brevi motti latini per vezzo, le più saporite e semplici e disinvoltate in quel tempo de' segretarii, che se ne scrissero tante e così sudate! E non bastava che dovesse scriver lettere per forza, ché volevano da lui anche i capitoli e i sonetti con la coda. — Fateci un capitolo sulla primiera!

Compare, scrive il poveruomo, io non ho potuto tanto schermirmi, che pure mi è bisognato dar fuori questo benedetto capitolo e commento della primiera, e siate certo che l'ho fatto, non perché mi consumassi d'andare in istampa, né per immortalarmi come il cavalier Casio, ma per fuggire la fatica mia e la malevolenza di molti che, domandandomelo e non lo avendo, mi volevano mal di morte. Avendogliel' a dare, mi bisognava o scriverlo o farlo scrivere; e l'uno e l'altro non mi piaceva troppo, per non m'affaticare e non m'obbligare.⁴

Eccolo dunque costretto a fare il capitolo, e poi a stamparlo; eccolo immortale a suo dispetto. E scrisse sulle anguille, i cardi, la peste, le pèsche, la gelatina, e sopra Aristotile, il quale

1. Lettera del 29 giugno a messer Giovan Francesco Bini; ed. cit., p. 353.

2. Cfr. la lettera a monsignor Marco Cornaro, nella quale figurano i versi riportati poco più oltre; ivi, pp. 330-3. 3. Entrambe le espressioni sono nella lettera, già ricordata, ad Agnolo Divizio; ivi, pp. 300 e 291. 4. Lettera del 27 agosto 1526 a messer Borgiaanni Baronci, premessa al *Commento* del capitolo sul gioco della primiera; ivi, p. 324.

*ti fa con tanta grazia un argomento,
che te lo senti andar per la persona
fino al cervello e rimanervi drento.*¹

Così venner fuori capitoli, sonetti, epistole, dove vivono eterni i capricci e i ghiribizzi di un cervello ozioso e ameno. Il successo fu grande. Dicono, perché era fiorentino e maneggiava assai bene la lingua. Ed è un dir poco. Il vero è che il Berni ha una intuizione immediata e netta delle cose, che rende vive e fresche con facilità e con brio. Tra lui e la cosa non ci è nessun mezzo, o imitazione, o artificio di stile, o repertorio; egli l'attinge direttamente, secondo l'immagine che gli si presenta nel cervello. E l'immagine è la cosa stessa in caricatura, guardata cioè da un punto che la scopra tutta nel suo aspetto comico. Il quale aspetto balza improvviso innanzi alla nostra immaginazione, perché non esce fuori a pezzi e a bocconi da una descrizione, ma ti sta tutto avanti per virtù di somiglianze o di contrasti inaspettati. Tale è la pittura di maestro Guazzaletto, e la mula di Florimonte, e la bellezza della sua donna, contraffazione della Laura petrarchesca.² In questi ritratti a rapporti non hai niente che stagni o langua; hai una produzione continua, che ti tien desto e ti sforza a ire innanzi insino a che il poeta trionfalmente ti accomiata:

*Ora eccovi dipinta
una figura arabica, un'arpia,
un uom fuggito dalla notomia.*³

Fin qui avevamo visto dal Boccaccio al Pulci messa in caricatura plebe e frati; e anche il Berni ci si prova nella *Catrina* e nel *Mogliazzo*, imitazioni caricate di parlari e costumi plebei, inferiori per grazia e spontaneità alla *Nencia*. Ma la materia ordinaria del Berni è la caricatura della borghesia, in mezzo a cui viveva. Non è più la coltura che ride dell'ignoranza e della rozzezza; è la coltura che ride di sé stessa: la borghesia fa la sua propria caricatura. Il protagonista non è più il cattivello di Calandrino, ma è il bor-

1. Cfr. rispettivamente i capitoli XI, XII, II e III, IV, XIII e il XVI, *In lode d'Aristotile*, vv. 34-6. 2. Tale è... *petrarchesca*: rispettivamente i sonetti IV (*O spirito bizzarro del Pistoia*), VII (*Del più profondo e tenebroso centro*) e III (*Chione d'argento fine, irte e attorte*); ivi, pp. 153 e 160. 3. Sonetto caudato *Chi vuol veder quantunque può natura*, vv. 57-9; ivi, p. 150.

ghese vano, poltrone, adulatore, stizzoso, sensuale e letterato, la cui immagine è lo stesso Berni, che mena in trionfo la sua poltroneria e sensualità. L'attrattivo è appunto nella perfetta buona fede del poeta, che ride de' difetti propri e degli altrui, come di fragilità perdonabili e comuni, delle quali è da uomo di poco spirito pigliarsi collera. Il guasto nella borghesia era già così profondo e tanto era oscurato il senso morale, che non si sentiva il bisogno dell'ipocrisia, e si mostravano servili e sensuali uomini per altre parti commendevoli; com'erano moltissimi letterati e il nostro Berni, «il dabbene e gentile» Berni, dice il Lasca,¹ che si dipinge a quel modo con piena tranquillità di coscienza, e non pensa punto che gliene possa venire dispregio. Quando certi vizii diventano comuni a tutta una società, non generano più disgusto e sono magnifica materia comica, e possono stare insieme con tutte le qualità di un perfetto galantuomo. Il Berni è poltrone e sensuale e cortigiano, e non lo dissimula, ciò che farebbe ridere a sue spese, anzi lo mette in evidenza, cogliendone l'aspetto comico, come fa un uomo di spirito, che non crede per questo ne scapiti la sua riputazione. Questa credenza o perfetta buona fede lo mette in una situazione netta e schiettamente comica, sì ch'egli contempla e vagheggia il suo difetto senz'alcuna preoccupazione di biasimo e con perfetta libertà di artista. È sottinteso che in questi ritratti berneschi non è alcuna profondità o serietà di motivi; appena la scorza è incisa: ci è la borghesia spensierata e allegra, che non ha avuto ancora tempo di guardarsi in seno, ed è tutto al di fuori, nella superficie delle cose. Questa superficialità e spensieratezza è anch'essa comica, è parte inevitabile del ritratto. Perciò la forma comica sale di rado sino all'ironia, e rimane semplice caricatura, un movimento e calore d'immaginazione, com'è generalmente ne' comici italiani, a cominciare dal Boccaccio. Dove non è immaginazione artistica, il comico non si sviluppa, ed il difetto rimane prosaico, e perciò disgustoso, come è in tutti gli scrittori di proposito osceni. Ne' ritratti del Berni entra anche l'osceno, ingrediente di obbligo a quel tempo; ma non è lì che attinge la sua ispirazione, non vi si piace e non vi si avvolge. Ciò che l'ispira non è il piacere dell'osceno, o la seduzione del vizio, ma è un piacere tutto d'immaginazione e da artista, che senti nel brio e nella facilità

1. Nel sonetto, già ricordato, *O voi, ch'avete non già rozzo o vile*, vv. 3-4: «venite tutti quanti a fare onore / al Berni nostro dabbene e gentile».

dello stile, e che mettendo in moto il cervello gli fa trovare tanta novità di forme, d'immagini e di ravvicinamenti, come è il ritratto della sua cameriera, e l'altro, un vero capolavoro, della sua famiglia.¹ Ecco perché il Berni è tanto superiore a' suoi imitatori ed emuli, freddamente osceni e buffoni. Pure la buffoneria oscena diviene l'ingrediente de' banchetti, delle accademie e delle conversazioni, e invade la letteratura, quasi condimento e salsa dello spirito: la statua di Pasquino diviene l'emblema della coltura. Ci erano capitoli e sonetti: sorgono poemi interi berneschi, com'è la *Vita di Mecenate* del Caporali, di una naturalezza spesso insipida e volgare, e il suo *Viaggio al Parnaso*, e la *Gigantea* dell'Arrighi, e la *Nanea* del Grazzini, o i *Nani vincitori de' giganti*.² Di tanti poeti berneschi si nomina oggi appena il Caporali. Nondimeno questa lirica bernesca è la sola viva in questo secolo. Gli stessi poeti petrarcheggiando annoiano, e si fanno leggere piacevolmente; perché i loro sospiri d'amore escono da un repertorio già vecchio di concetti e di frasi, e non corrispondono allo stato reale della società e della loro anima; dove in quel piacevolleggiare ci è il secolo, ci è loro, e non ci è ancora modelli o forme convenzionali, e qualche cosa dee pur venire dal loro cervello.

I canti carnascialeschi, come i rispetti e le ballate e le serenate, erano legati con la vita pubblica; ora il circolo della vita si restringe: la vita letteraria è nelle accademie e tra' convegni privati. Per le piazze si aggirano ancora i cantastorie e si sentono canzoni plebee. Ma la coltura se ne allontana, e la trovi in corte o nell'accademia o nelle conversazioni, centri di allegria spensierata e licenziosa; però da gente colta, che sa di greco e di latino, che ammira le belle forme e cerca ne' suoi divertimenti l'eleganza, o come dicevasi, il bello stile. Vi si recitavano capitoli, sonetti, poemi burleschi, poemi di cavalleria e novelle. Come però l'arte è una

1. *il ritratto . . . famiglia*: sonetti x e xi; in *Rime e lettere* cit., pp. 154 sgg.

2. Per nomi e titoli, cfr. Cantù, op. cit., p. 234. La questione della paternità della *Gigantea* (1547) era ancora *sub iudice* (cfr. FONTANINI-ZENO, *Biblioteca della eloquenza italiana*, Venezia 1753, I, p. 194; DOMENICO MARIA MANNI, *Veglie piacevoli*, Firenze 1815, V, pp. 52 sgg.); il poemetto va ora sotto il nome di Girolamo Amelonghi, « il gobbo di Pisa ». La *Nanea* (1548) è attribuita a Michelangelo Serafini, madrigalista e accademico fiorentino. All'equivoco col Grazzini può aver contribuito l'analogia del suo frammento in quarantaquattro ottave, *La guerra de' mostri*, come la *Nanea* composto di sul modello della *Gigantea*.

merce rara e la produzione era infinita, il pubblico diveniva meno severo, e pur d'esser divertito non mirava tanto pel sottile nel modo. In sostanza questa borghesia spensierata e oziosa era sotto forme così linde vera plebe, mossa dagli stessi istinti grossolani e superficiali, la curiosità, la buffoneria, la sensualità, e quando quest'istinti erano accarezzati, accettava tutto, anche il mediocre, anche il pessimo: il che era segno manifesto di non lontana decadenza.

Questa letteratura comica o negativa si sviluppa in modo prodigioso. Accanto a' capitoli e a' romanzi moltiplicano le novelle. Il cantastorie diviene l'eroe della borghesia. E tutti hanno innanzi lo stesso vangelo, il *Decamerone*. Il petrarchismo era una poesia di transizione, che in questo secolo è un così strano anacronismo come l'imitazione di Virgilio o di Cicerone. Ma il *Decamerone* portava già ne' suoi fianchi tutta questa letteratura, era il germe che produsse il Sacchetti, il Pulci, Lorenzo, il Berni, l'Ariosto e tutti gli altri.

Quasi ogni centro d'Italia ha il suo *Decamerone*.¹ Masuccio recita le sue novelle a Salerno, il Molza scrive a Roma il suo decamerone,² e il Lasca le sue *Cene* a Firenze, e il Giraldis a Ferrara i suoi *Ecatommiti* o cento favole, e Antonio Mariconda a Napoli le sue *Tre giornate*, e Sabadino a Bologna le sue *Porretane*, e quattordici novelle scrive il milanese Ortensio Lando, e Francesco Straparola scrive in Venezia le sue *Tredici piacevoli notti*, e Matteo Bandello il suo novelliere, e le sue diciassette novelle il Parabosco. A Roma si stampano le novelle del Cadamosto da Lodi e di monsignor Brevio da Venezia. A Mantova si pubblicano le novelle di Ascanio de' Mori, mantovano, e a Venezia escono in luce le *Sei giornate* di Sebastiano Erizzo, gentiluomo veneziano, e le dugento novelle di Celio Malespini, gentiluomo fiorentino, e i

1. L'elenco dei novellieri, che segue, è in gran parte condotto sulla scorta del Cantù, op. cit., pp. 201 sgg. e sulla scelta di novelle curata da Girolamo Zanetti, *Del novelliero italiano*, voll. 4, Venezia 1754, utilizzata dal De Sanctis per quasi tutte le citazioni e per le notizie storico-biografiche. 2. *il Molza . . . decamerone*: la voce diffusa per primo da Anton Francesco Doni nella prima *Libreria* (1550) fu ripresa da Luca Gaurico («Edidit decameroneum librum, vulgo *centum novellas*; sed nondum impressae circumferuntur») e finì per entrare nella storiografia tradizionale: cfr. Zanetti cit., II, p. XVIII. La notizia è data anche dal Serassi nella biografia del Molza, premessa a *Poesie volgari* cit., I, p. LXXXVIII. Le novelle del Molza sono in realtà cinque (e una sesta, incompiuta), delle quali una stampata a Bologna nel 1542, e le altre a Lucca nel 1544.

Giunti a Firenze pubblicano i *Trattenimenti* di Scipione Bargagli. Aggiungi la *Giulietta* di Luigi da Porto vicentino, e l'*Eloquenza*, attribuita a Speron Speroni.

Tutti questi scrittori, dal quattrocentista Masuccio sino al Bargagli che tocca il Seicento, si professano discepoli e imitatori del Boccaccio. Chi se ne appropria lo spirito, e chi le invenzioni anche e la maniera. I toscani, presso i quali il Boccaccio è di casa, scrivono con più libertà, e ci hanno una grazia e gentilezza di dire loro propria, che copre la grossolanità de' sentimenti e de' concetti: tale è il Lasca, e il Firenzuola nelle novelle inserite ne' suoi *Discorsi degli animali* e nel suo *Asino d'oro*. Gli altri procedono più timidi, e riescono pesanti, come il Giraldi e il Brevio e il Bargagli, o scorretti e trascurati, come il Parabosco o lo Straparola o il Cadamosto. Il linguaggio è quell'italiano comune che già si usava dalla classe colta nello scrivere e talora anche nel parlare, tradotto in una forma artificiosa e alla latina che dicevasi letteraria, e solcato di neologismi, barbarismi, latinismi e parole e frasi locali, salvo ne' più colti, come è il Molza, per speditezza e festività vicino a' toscani.

Quel bel mondo della cortesia che nel *Decamerone* tiene sì gran parte, rifuggitosi ne' poemi cavallereschi, scompare dalla novella. E neppure ci è quello stacco tra borghesia e plebe, quella coscienza di una coltura superiore, che si manifesta nella caricatura della plebe, quell'allegrezza comica a spese delle superstizioni e de' pregiudizi frateschi e plebei, che tanto ti alletta nelle novelle fiorentine e fino nella *Nencia*. Questo mondo interiore scompare anch'esso. La novella attinge tutta la società ne' suoi vizi, nelle sue tendenze, ne' suoi accidenti, con nessun altro scopo che d'intrattenere le brigate con racconti interessanti. L'interesse è posto nella novità e straordinarietà degli accidenti, come sono i mutamenti improvvisi di fortuna, o burle ingegnose per far danari o possedere l'amata, o casi maravigliosi di vizi o di virtù. Re, principi, cavalieri, dottori, mercanti, malandrini, scrocconi, tutte le classi vi sono rappresentate e tutt'i caratteri, comici e serii, e tutte le situazioni, dalla pura storia sino al più assurdo fantastico. Sono migliaia di novelle, arsenale ricchissimo, dove hanno attinto Shakespeare, Molière e altri stranieri.

La più parte di queste novelle sono aridi temi, magri scheletri in forma affettata insieme e scorretta. L'interessante è stimolare la

curiosità del pubblico e le sue tendenze licenziose e volgari. Perciò hai da una parte il comico e dall'altra il fantastico.

Nel comico, salvo i toscani, ne' quali supplisce la grazia del dialetto, i novellieri mostrano pochissimo spirito. Una delle novelle meglio condotte è la scimia del Bandello, la quale si abbiglia co' panni di una vecchia morta, e par dessa, e spaventa quelli di casa. Il fatto è in sé comico, ma l'esposizione è arida e superficiale, e i sentimenti e le impressioni comiche ci sono appena abbozzate.¹ C'è una novella di Francesco Straparola assai spiritosa d'invenzione, dove si racconta il modo che tenne un marito per rendere ubbidiente la moglie, e la sciocca imitazione fattane dal fratello, novella che suggerì al Molière la *Scuola de' mariti*.² Ma di spiritoso non c'è che l'invenzione, forse neppur sua: così triviale e abborracciata è l'esposizione. Un villano che fa la scuola ad un astrologo è anche un bel concetto del Lando, ma scarso di trovati e situazioni comiche.³ Pure il Lando è scrittore vivace e rapido, e nelle descrizioni efficace e pittoresco. Il villano predice la pioggia; ma l'astrologo vede il cielo sereno.

Alzato il viso, guatava d'ogni intorno, e diligentemente ogni cosa contemplando, s'avvide essere il cielo tutto bello, il sole temperato, il monte netto da nuvoli, e appresso s'accorse che l'austro nel soffiare era dolcissimo, e cominciò attentamente a considerare in qual segno fosse il sole e in qual grado, che cosa stesse nel mezzo del cielo, e qual segno stessegli in dritta linea opposto. Né potendo in verun modo conoscere che pioggia dovesse dal cielo cadere, al villano rivolto, disse con ira e con isdegno: — Dio e la Natura potrebbero far piovere, ma la Natura sola non lo potrebbe fare.

Sopravvenuta più tardi pioggia dirottissima, descrive le sue rovine e i suoi effetti in questo modo:

Rovinarono torri, sbarbicaronsi molte querce, caddero bellissimi palagi, tremò tutta la riviera dell'Adige, parve che il cielo cadesse e che tutta la macchina mondana fosse per disciogliersi.

1. *Una delle novelle . . . abbozzate*: Bandello, *Novelle*, III, 65; in Zanetti cit., III, pp. 307 sgg. Un giudizio ugualmente severo della novellistica del Cinquecento è nelle lezioni sui generi letterari: «Non vi è in tutte quelle novelle del Lasca, del Bandello e di tanti altri, ombra di sentimento; e tutte sarebbero ora dimenticate, se non fossero testi di lingua»; op. cit., I, p. 269. Ma in particolare sul Lasca, sulla sua maggiore libertà fantastica e sulle sue risorse verbali, si vedano le pagine seguenti. 2. *C'è una . . . mariti*: cfr. *Piacevoli notti*, VIII, 2; in Zanetti, vol. cit., pp. 205 sgg. Per il riferimento a Molière, cfr. p. 414, nota 4. 3. *Un villano . . . comiche*: cfr. *Vari componimenti* (Venezia 1552), novella quinta, di Carabotto e dell'astrologo Ugo da Santa Sofia; in Zanetti, vol. cit., pp. 171 sgg.

Tutta la novella è scritta in questa prosa spedita e animata, e si legge volentieri, ma il sentimento comico vi fa difetto, né vi supplisce una lingua poetica e senza colore locale.

Gran vantaggio ha sopra di lui il Lasca, non di spirito o di coltura o di arte, ma di lingua, essendo il dialetto toscano, ricco di sali e di frizzi e di motti e di modi comici, un istrumento già formato e recato a perfezione dal Boccaccio al Berni. Materia ordinaria del Lasca è la semplicità degli uomini «tondi e grossi»,¹ fatta giuoco de' tristi e degli scroconni. È la novella ne' termini che l'aveva lasciata il Boccaccio. Il suo Calandrino è Gian Simone o Guasparri, rigirati e beffati da scroconni che si prevalgono della loro credulità.² Il Boccaccio mette in iscena preti e frati, il Lasca astrologi, guardando meno alle superstizioni religiose che alle credenze popolari nell'«orco, tregenda e versiera»,³ negli spiriti e ne' diavoli. Oggi abbiamo i magnetisti e gli spiritisti; allora c'erano i maghi o gli astrologi, con la stessa pretensione di conoscere l'avvenire e di guarire gl'infermi, e conoscere i fatti altrui, e farti comparire i morti o le persone lontane: materia inesaurita di ridicolo, non altrimenti che i miracoli de' frati. Se il Boccaccio mette in gioco il mondo soprannaturale della religione, il Lasca si beffa del mondo soprannaturale della scienza. Il fantastico regna ancora qua e colà in Italia; ma a Firenze era morto sotto l'ironia del Boccaccio, del Sacchetti, di Lorenzo e del Pulci, né i piagnoni poterono risuscitarlo. Il nostro Lasca non ha lo spirito e la finezza del Boccaccio, non ha ironia ed è grossolano nelle sue caricature; ma è facile, pieno di brio e di vena, evidente, e trova nel dialetto immagini e forme comiche belle e pronte, senza che si dia la pena di cercarle. Ecco la magnifica pittura dell'astrologo Zoroastro:

Era uomo di trentasei in quarant'anni, di grande e di ben fatta persona, di colore ulivigno, nel viso burbero e di fiera guardatura, con barba nera, arruffata e lunga infino al petto, ghiribizzoso molto e fantastico; aveva dato opera all'alchimia, era ito dietro e andava tuttavia alla baia⁴ degl'incanti; aveva sigilli, caratteri, filattiere, pentacoli, campane, bocce e fornelli di varie sorte da stillare erba, terra, metalli, pietre e legni; aveva ancora

1. Cfr. p. 316, nota 5. 2. *Gian Simone . . . credulità*: cfr. *Cene*, II, 4 e 6. 3. *Ibid.*, II, 4 cit., dalla quale sono tratti i brani che seguono, riprodotti con alcune omissioni e qualche semplificazione grafica. 4. *alla baia*: così nel ms., come nel testo dato dallo Zanetti. Nelle edizioni Morano: «alla via».

carta non nata, occhi di lupo cerviero, bava di cane arrabbiato, spina di pesce colombo, ossa di morti, capestri d'impiccati, pugnali e spade che avevano ammazzato uomini, la chiavicola e il coltello di Salomone, e erba e semi colti a vari tempi della luna e sotto varie costellazioni, e mille altre favole e chiacchiere da far paura agli sciocchi; attendeva all'Astrologia, alla Fisionomia, alla Chiromanzia e cento altre baiacce; credeva molto nelle streghe, ma soprattutto agli spiriti andava dietro, e con tutto ciò non aveva mai potuto vedere né fare cosa che trapassasse l'ordine della natura, benché mille scerpelloni e novellacce intorno a ciò raccontasse e di farle credere s'ingegnasse alle persone; e non avendo né padre, né madre, e assai benestante essendo, gli conveniva stare il più del tempo solo in casa, non trovando per la paura né serva, né famiglia che volesse star seco, e di questo infra sé maravigliosamente godea; e praticando poco, andando a casa con la barba avviluppata senza mai pettinarsi, sudicio sempre e sporco, era tenuto dalla plebe per un gran filosofo e negromante.

È un periodo interminabile, tirato giù felicemente, dove, come in un quadro, ti sta dinanzi tutta la persona, in una ricchezza di accessori, espressi con una proprietà di vocaboli, che si può trovar solo in un fiorentino. «Struggersi d'amore» è un sentimento serio che il Lasca traduce in comico, aggiungendovi le immagini del dialetto: «la farà in modo innamorar di voi ch'ella non vegga altro dio, e si consumi e strugga de' fatti vostri, come il sale nell'acqua, e vi verrà dietro, più che i pecorini al pane insalato». Parlando del banchetto che tene l'astrologo con i suoi compagni di giunteria, lo Scheggia, il Pilucca e il Monaco, alle spese del candido Gian Simone, dice: «E fecero uno scotto da prelati, con quel vino che smagliava». Se il Lasca dee molto al dialetto, ha pure un pregio proprio che lo mette accanto al Berni, una intuizione chiara e viva delle cose, che te le dà scolpite in rilievo. Tale è il viaggio per aria del Monaco, come Zoroastro dà a credere al dabben Simone:

Zoroastro si stese in terra boccone, e disse non so che parole, e rittosi in piede e fatto due tomboli, s'arrecò da un canto del cerchio inginocchiato, e guardando fisso nel vaso, disse: — Il Monaco nostro ha già riavuto il resto, e vassene con l'insalata verso Pellicceria per andarsene a casa; ma in questo istante io l'ho fatto invisibilmente alzare ai diavoli da terra: oh eccolo che egli è già sopra il Vescovado: oh che gli vien bene, egli è già sopra la piazza di Madonna: oh ora egli è sopra la vecchia di Santa Maria Novella: testé entra in Gualfonda: oh eccolo a mezza la strada: oh egli è già presso a meno di cinquanta braccia: oh eccolo, eccolo già rasente alla finestra: or ora sarà nel cerchio in pianelle, in mantello, in cappuccio, e

con l'insalata e con le radici in mano; — e subito, messo un grandissimo strido, cominciò ad urlare, quanto gliene usciva dalla gola.¹

Il nostro speciale, ch  colui che chiamavano il Lasca nell'accademia degli Umidi era appunto lo speciale Anton Maria Grazzini,² dipinge con tanto rilievo gli oggetti, perch  li vede chiarissimi nell'immaginazione, e non si ha a travagliare intorno alla forma, e non v'usa alcuno artificio, scrive parlando. N    meno evidente e parlante nel dialogo. Simone, passata la paura e uscitogli tutto l'amore di corpo, non vuol pi  dare all'astrologo i venticinque fiorini promessigli. E dice allo Scheggia:

Io ti giuro sopra la fede mia che mi   uscito tutto l'amor di corpo, e della vedova non mi curo pi  niente. Oh che vecchia paura ebb'io per un tratto! e' mi si arricciano i capelli quando vi ci penso, sicch  pertanto licenzia e ringrazia Zoroastro. — Lo Scheggia, udite le di colui parole, divent  piccino piccino, e parendogli rimanere scornato, disse: — Oim , Gian Simone, che   quello che voi mi dite? Guardate che il negromante non si crucci. Che diavol di pensiero   il vostro? Voi andate cercando Maria per Ravenna: io dubito fortemente, come Zoroastro intenda questo di voi, ch'egli non si adiri tenendosi uccellato e che poi non vi faccia qualche strano gioco. Bella cosa e da uomini dabbene mancar di parola! Tanto  , Gian Simone, egli non   da correrla cos  a furia: se egli vi fa diventare qualche animalaccio, voi avrete fatto poi una bella faccenda. — Colui era gi  per la paura diventato nel viso un panno lavato; e rispondendo allo Scheggia, disse: — Per lo sangue di tutt'i diavoli che fo giuro d'assassino, che domattina, la prima cosa, io me ne voglio andare agli Otto, e contare il caso, e poi farmi bello e sodare, non so chi mi tiene che non vada ora. — Tosto che lo Scheggia senti ricordare gli Otto, divent  nel viso di sei colori, e fra s  disse: «Qui non   tempo da battere in camicia; facciamo che il diavolo non andasse a processione»; e a colui rivolto, dolcemente prese a favellare e disse: — Voi ora, Gian Simone, entrate bene nell'infinito, e non vorrei per mille fiorini d'oro in beneficio vostro, che Zoroastro sapesse quel che voi avete detto. Ora non sapete che l'ufficio degli Otto ha potere sopra gli uomini, e non sopra i demonii? Egli ha mille modi di farvi, quando voglia gliene venisse, capitar male, che non si saprebbe mai.

1. Il testo   riprodotto con la stessa lacuna che   nell'antologia dello Zanetti. L'ultimo periodo propriamente suona: «Or ora sar  nel cerchio. — E quest'ultima parola fornita, il Monaco che stava alla porta, data una spinta alla finestra, salt  nel mezzo del cerchio in pianelle, in mantello, in cappuccio, e con l'insalata e le radici in mano: e subito, messo un grandissimo strido, cominci  ad urlare, quanto gliene usciva dalla gola». 2. *Anton Maria Grazzini*: cos  anche nello Zanetti. Si legga: «Anton Francesco Grazzini».

Cosa manca al Lasca? La mano che trema. Scioperato, spensierato, balzano, vispo e svelto, ci è in lui la stoffa di un grande scrittore comico; ma gli manca il culto e la serietà dell'arte, e abborracciata e tira giù come viene, e lascia a mezzo le cose, e si arresta alla superficie, naturale e vivace sempre, spesso insipido, grossolano e trascurato, massime nell'ordito e nel disegno.¹

Questo basso comico, plebeo e buffonesco, ne' confini della semplice caricatura, perciò superficiale ed esteriore, ritratto di una borghesia colta, piena di spirito e d'immaginazione, e insieme spensierata e tranquilla, ha la sua sorgente colà stesso onde uscì il *Morgante*, e poi i capitoli e i sonetti del Berni: è il bernesco nell'arte, buffoneria ingentilita dalla grazia e alzata a caricatura, maniera sviluppatasi gradatamente dal Boccaccio al Lasca, infiltratasi nel dialetto e rimasta forma toscana. Nelle altre parti d'Italia la buffoneria è senza grazia, spesso caricata troppo, e lontana da quel brio tutto spontaneità e naturalezza, che senti nel Berni e nel Lasca. Tra' più sgraziati è il Parabosco.

Col comico va congiunto il fantastico. Il novelliere, in luogo di guardare nella vita reale e studiarvi i caratteri, i costumi, i sentimenti, cerca combinazioni tali di accidenti che solletichino la curiosità. Per questa via dal nuovo si va allo strano, e dallo strano al fantastico, al soprannaturale e all'assurdo. Così una borghesia scettica, che ride de' miracoli, che si beffa del soprannaturale religioso e non vuol sentire a parlare di misteri e di leggende, come forme barbare, sente poi a bocca aperta racconti di fate, di maghi, di animali parlanti, che tengano desta la sua curiosità. Il Mariconda narra con serietà rettorica i casi di Aracne, di Piramo e Tisbe e altre favole mitologiche.² E con la stessa serietà Francesco Straparola raccoglie nelle sue *Notti* le più sbardellate invenzioni di quel tempo, saccheggiando tutt'i novellatori, Apuleio, Brevio, soprattutto il napoletano Girolamo Morlino, autore di ottanta novelle in latino.³ Ivi trovi il fantastico spinto all'ultimo limite dell'as-

1. Cfr. Settembrini, *Lesioni* cit., II, p. 131: «Un cervello balzano, che vi pare di vederlo ancora lì nella bottega raccontare le tante avventure della città e del contado . . . ed egli le scriveva così come le diceva in quel dialetto aggraziato e pittoresco». 2. *i casi . . . mitologiche*: comprese tutte nello Zanetti: *Aracne e Minerva, Piramo e Tisbe e Cefalo e Procri*; vol. cit., pp. 125, 134 e 145 sgg. 3. *soprattutto . . . latino*: sempre sulla scorta di Cantù («Delle ottanta novelle trivialmente oscene di Girolamo Morlini napoletano, si valse Gianfrancesco Straparola [*sic*] di Caravaggio, che le

surdo. Vedi un anello trasformato in un bel giovane, pesci e cavalli e falconi e bisce e gatte fatate che fanno meraviglie, e satiri e uomini salvatici o in forma porcile, e morti risuscitati, e asini e leoni in conversazione, e fate e negromanti e astrologi.¹ Queste, ch'egli chiama favole, si accompagnano con altri racconti osceni o faceti, o com'egli dice, «ridicolosi»,² e sono le solite burle fatte alla gente semplice e grossa, o com'egli dice, «materiale». Il pretesto è uno scopo di volgare morale o prudenza, un *fabula docet*, ma in fondo l'autore mira a render piacevoli le sue *Notti*, eccitando il riso o movendo la curiosità. Non mostra alcuna intenzione letteraria, salvo nelle descrizioni, una goffa imitazione del Boccaccio; chiama egli medesimo «basso» e «dimesso» il suo stile, e dice che le invenzioni non son sue, ma suo è il modo di raccontarle.³ Non hai qui dunque contorcimenti, lenocinii, artificii, eleganze: è un narrare alla buona e a corsa, in quella lingua comune italiana, di forma più latina che toscana, mescolata di parole venete, bergamasche e anche francesi, come «follare» (*fouler*) per calpestare. Non si ferma sul descrivere o particolareggiare, non bada a' colori, salta le gradazioni, va diritto e spedito, cercando l'effetto nelle cose, più che nel modo di dirle. E le cose, non importa se di lui o di altri, contengono spesso concetti molto originali, come Nerino, lo studente portoghese, che fa le sue confidenze amorose al suo maestro Brunello, ch'egli non sa essere il marito della sua bella, onde Molière trasse il pensiero della sua *École des femmes*;⁴ o l'a-

divise in notti, zeppe di meraviglioso e d'inverosimile»; op. cit., p. 202). In realtà, le novelle latine del Morlini sono ottantuno. L'origine dell'errore è nella prima stampa (Napoli 1520), dove due figurano sotto il medesimo numero 72. Quanto alle fonti delle *Piacevoli notti*, sono state individuate attraverso ricerche di vari anni posteriori alla *Storia*. 1. *Vedi... astrologi*: cfr. *Le piacevoli notti*, rispettivamente IV, 3; XI, 1; II, 1; X, 2. 2. Cfr. *ibid.*, VI, 2. 3. *chiama... raccontarle*: parafrasando la lettera premessa dallo Straparola alle novelle nella prima edizione veneziana del 1550, forse tenendo l'occhio al modo in cui riferisce il passo lo Zanetti: «Le avverte a non riguardare il basso e rimesso stile dell'Autore, perciocché egli le scrivea non come egli volse, ma come udì da quelle donne che le raccontarono... Del rimanente l'Autore le chiama piacevoli Favole, e in una delle mentovate lettere confessa che non sono sue»; vol. cit., p. XIV. 4. *come Nerino... femmes*: riguardo alla derivazione della commedia di Molière dalla novella dello studente Nerino (*Notti*, IV, 4), lo Zanetti riporta le parole del prefatore all'edizione parigina del 1739 del *Théâtre*: «Elle est tirée d'un livre intitulé *Les Nuits facétieuses* du Seigneur Straparolle, dans une histoire du quel un rival vient tous les jours faire confidence à son ami, sans savoir qu'il est son rival, des faveurs qu'il obtient de sa maîtresse; ce qui fait tout le sujet et la beauté de l'*École des femmes*»; vol. cit., pp. XIV-XV. Per le

sino che co' suoi vanti la fa al leone; o i bergamaschi che con la loro astuzia la fanno a' dottori fiorentini; o la vendetta dello studente burlato dalle donne; o Flaminio che va in cerca della morte; o le nozze del diavolo. Il successo fu grande: si fecero in poco tempo del libro più di venti edizioni; e di molte favole è rimasta anche oggi memoria. L'osceno, il ridicolo, il fantastico era il cibo del tempo: poi quella forma scorretta, imperfetta, ma senza frastuono e spedita soprattutto nel vivo del racconto, dovea rendere il libro di più facile lettura alla moltitudine che non gli *Ecatommiti* del Giraldis e le novelle dell'Erizzo e del Bargagli, di una forma artificata e noiosa. Ma il successo durò poco. Anche la *Filenia* del Franco fu tenuta pari al *Decamerone*, e dimenticata subito.¹ Manca allo Straparola il calore della produzione, e ti riesce prosaico e materiale anche nel più vivo di una situazione comica, o nel maggiore allettamento dell'oscenità, o ne' movimenti più curiosi del fantastico, come di uomini uccisi e rifatti vivi. Narra il miracolo con quella indifferenza, che i casi quotidiani della vita; e mi rassomiglia un uomo divenuto per la lunga consuetudine frigido e ottuso, che non ha più passioni, ma vizii. Chi vuol vederlo, paragoni le sue *Nozze del diavolo* col *Belfegor* del Machiavelli, argomento simile, e il suo studente vendicativo col famoso studente del Boccaccio.² E vedrà che a lui manca non meno il talento comico che la virtù informativa. Ma che importa? Non mira che a stuzzicare la sensualità e la curiosità, e chi si contenta gode. E per meglio avere l'uno e l'altro intento, aggiunge al racconto un enigma o indovinello in verso, osceno di apparenza, e spiegato poi altrimenti che suona a prima udita. Così oggi i cervelli oziosi per fuggir la noia fanno o sciolgono sciarade e *rebus*. Il fantastico era il cibo de' cervelli oziosi, non meno che l'enigma, o i tanti poemi cavallereschi. L'arte era divenuta mestiere; e pur di sentire fatti nuovi e strani, non si cercava altro. Ristorare il fantastico in mezzo a una borghesia scettica e sensuale era vana im-

novelle cui è fatto riferimento nel periodo che segue, cfr. *Notti*, rispettivamente X, 2; IX, 5; II, 2; IV, 5; II, 4. 1. *Anche... subito*: la notizia è tratta presumibilmente da Cantù, op. cit., p. 202: «La *Filena* di Nicolò Franco fu messa un momento di sopra del *Decamerone*, poi dimenticata». Per la fortuna della *Filena*, storia d'amore ricalcata sul modello della *Fiammetta*, cfr. A. ALBERTAZZI, *Romanzieri e romanzi nel Cinquecento e nel Seicento*, Bologna 1891, pp. 33-46. 2. Entrambe già ricordate: *Notti*, II, 4 e 2. La novella del Boccaccio in *Decam.*, VIII, 7. Per il *Belfagor* cfr. più oltre e il capitolo dedicato al Machiavelli.

presa. Nelle antiche leggende senti il miracolo, e senti il meraviglioso ne' romanzi antichi di cavalleria: ora manca l'ingenuità e la semplicità, e l'arte non può riprodurre il fantastico che con un ghigno ironico, volgendolo in gioco. Perciò la sola novella fantastica che si possa chiamare lavoro d'arte è il *Belfegor*, il diavolo accompagnato dal sorriso machiavellico. Cosa ha di vivo il diavolo borghese e volgare dello Straparola o la sua Teodosia,¹ che è la leggenda messa in taverna?

Se una ristorazione del fantastico non era possibile, come poteva aversi una ristorazione del tragico? Ma ci furono anche novelle tragiche con la stessa intonazione del *Decamerone*, anzi della *Fiammetta*. E sono quello che potevano essere, fior di retorica. D'immaginazione ce n'era molta, ma di sentimento non ce n'era favilla. Cosa di eroico o di affettuoso o di nobile poteva essere tra quelle corti e quelle accademie, ciascuno sel pensi. Chi desidera esempi di questa retorica, vegga la *Giulietta* di Luigi da Porto, o nel Bandello i monologhi di Adelasia e Aleramo, o nell'Erizzo i lamenti di re Alfonso sulla tomba di Ginevra.² Come a svegliare i romani ci voleva la vista del sangue, a muovere quella borghesia sonnolenta e annoiata si va sino al più atroce e al più volgare. La figliuola di re Tancredi nel Boccaccio è una nobile creatura, ma sono mostri volgari la Rosmonda del Bandello o l'Orbecche del Giralaldi,³ che pur non ti empiono di terrore e non ti spoltriscono e non ti agitano, per il freddo artificio della forma. Tra gli eleganti elegantissimo è il Bargagli, che sceglie forme nobili e solenni anche dove è in fondo cosa da ridere, come è la sua Lavinella,⁴ situazione comica in forma seria, anzi oratoria.

Ciò che rimane di vivo in questa letteratura non è il fantastico, e non il tragico, ma un comico, spesso osceno e di bassa lega e superficiale, che non va al di là della caricatura e talora è più nella qualità del fatto che ne' colori. Alcuna volta ci è pur sentore

1. *il diavolo . . . Teodosia*: cfr. *Notti*, II, 2 cit. 2. *la Giulietta . . . Ginevra*: la celebre novella del Da Porto, pubblicata anonima la prima volta nel 1531 e più volte ristampata, figura in *Lettere storiche* di Luigi Da Porto, Firenze 1857, pp. 331-59, ed è data dallo Zanetti, come le altre due, del Bandello (*Novelle*, II, 27) e di Sebastiano Erizzo (*Sei giornate*, xxxiv). 3. *La figliuola . . . Giralaldi*: *Decam.*, IV, 1, ripetutamente citata; la Rosimonda del Bandello in *Novelle*, III, 18; la storia di Orbecche in *Ecatommisti*, II, 2. Anche queste in Zanetti cit. 4. *come è la sua Lavinella*: cfr. *Trattenimenti* (Venezia 1587; ma Scipione Bargagli li scrisse in gioventù, circa un ventennio avanti), novella quinta, della giovine Lavinella combattuta tra l'amore e l'onore.

di un mondo più gentile, soprattutto nell'Erizzo e nel Bandello, come è la novella di costui della reina Anna;¹ ma in generale, come nelle corti anche più civili sotto forme decorose e amabili giace un fondo licenzioso e grossolano, la novella è oscena e plebea in contrasto grottesco con uno stile nobile e maestoso, puro artificio meccanico. È un comico che a forza di ripetizione si esaurisce e diviene sfacciato e prosaico. Il capitolo muore col Berni e la novella col Lasca.

È il *Decamerone* in putrefazione. Il difetto del capitolo è di cercare i suoi mezzi comici più nelle combinazioni astratte dello spirito che nella rappresentazione viva della realtà. È lo stesso difetto del petrarchismo: il Petrarca del capitolo è Francesco Berni, e i petrarchisti sono i suoi imitatori, che a forza di cercar rapporti e combinazioni escono in freddure e sottigliezze. Il difetto della novella è la sensualità prosaica e la vana curiosità: senza ideali e senza colori, e in una forma spesso pedantesca e sbiadita. E capitolo e novella hanno poi un difetto comune, la superficialità, quel lambire appena la esteriorità dell'esistenza e non cercare più addentro, come se il mondo fosse una serie di apparenze fortuite e non ci fosse uomo e non ci fosse natura. Essendo tutto un giuoco d'immaginazione, a cui rimane estraneo il cuore e la mente, la forma comica nella quale si dissolve è la caricatura degradata sino alla pura buffoneria. Lo spirito volge in giuoco anche quel giuoco d'immaginazione, intorno a cui si travagliarono con tanta serietà il Boccaccio, il Sacchetti, il Magnifico, il Poliziano, il Pulci, il Berni, il Lasca, divenuto nel *Furioso* il mondo organico dell'arte italiana, e traduce l'ironia ariostesca in aperta buffoneria, avvolgendo in una clamorosa risata tutti gl'idoli dell'immaginazione, antichi e nuovi. La nuova arte, uscita dalla dissoluzione religiosa, politica e morale del medio evo e rimasta nel vuoto, innamorata di solo sé stessa, come Narciso, va a morire per mano di un frate sfratato, di Teofilo Folengo: muore ridendo di tutto e di sé stessa. La *Maccaronea* del Folengo chiude questo ciclo negativo e comico dell'arte italiana.²

Ma ci era anche un lato positivo. Mentre ogni specie di contenuto è messa in giuoco, e l'arte cacciata anche dal regno del-

1. come è . . . Anna: cfr. *Novelle*, I, 45; in Zanetti cit., III, pp. 225 sgg.

2. Sul significato del *Baldus* e della poesia macaronica in genere, come definitiva «dissoluzione e negazione di tutte le idee e le credenze, nella forma più cinica», si veda più oltre il capitolo xiv.

l'immaginazione si scopre vuota forma, un nuovo contenuto si va elaborando dall'intelletto italiano, e penetra nella coscienza e vi ricostruisce un mondo interiore, ricrea una fede non più religiosa, ma scientifica, cercando la base non in un mondo sopra naturale e sopra umano, ma al di dentro stesso dell'uomo e della natura. Pomponazzo, negando l'esistenza degli universali, rigettando i miracoli, proclamando mortale l'anima, e spezzando ogni legame tra il cielo e la terra, pose obbiettivo della scienza l'uomo e la natura. Platonici e aristotelici per diverse vie proclamavano l'autonomia della scienza, la sua indipendenza dalla teologia e dal dogma. La Chiesa lasciava libero il passo a tutta quella letteratura frivola e oscena e a tutta quella vita licenziosa, della quale era esempio la corte di Leone, ma non potea veder senza inquietudine questo risvegliarsi dell'intelligenza nelle scuole. Il materialismo pratico, l'indifferenza religiosa era spettacolo vecchio; ma la spaventava quel materialismo alzato a dottrina, e l'indifferenza divenuta aperta negazione, con quella ipocrita distinzione di cose vere secondo la fede e false secondo la scienza. Il concilio lateranense testimonia la sua inquietudine. Leone X proclama eresia quella distinzione, proibisce l'insegnamento di Aristotile, e sottopone i libri alla censura ecclesiastica.¹ A che pro? Il materialismo era il motto del secolo. Leone X stesso era un materialista, come fu Lorenzo con tutto il suo platonismo. Né altro erano il Pulci, il Berni, il Lasca e gli altri letterati, ancoraché si guardassero di dirlo. Alcuni manifestavano con franchezza la loro opinione, come² Lazzaro Bonamico, Giulio Cesare Scaligero, Simone Porzio, Andrea Cesalpino, Speron Speroni, e quel professore Cremonino da Cento che fe' porre sulla sua tomba: «Hic iacet Cremoninus totus». ³ Quando

1. *Leone X . . . ecclesiastica*: dati e citazioni di questa e delle pagine seguenti sono in Cantù, op. cit., pp. 278-82. Ma nel delineare il movimento di pensiero del secolo non è da escludere che il De Sanctis abbia potuto valersi dell'opera di F. FIORENTINO, *Pietro Pomponazzi, studi storici su la scuola bolognese e padovana*, Firenze 1868. 2. Si espunge, come già il Croce e successivi editori, il nome «Simone Porta», duplicato di Simone Porzio, autore del *De mente*, filosofo e naturalista napoletano (1496-1554), ricordato poco più oltre. L'origine del *lapsus* è in Cantù, op. cit., p. 281. 3. Cfr. Cantù, loc. cit.: «Speron Speroni, a Pio IV che gli diceva, "Corre voce in Roma che voi crediate assai poco", rispose: "Ho dunque guadagnato col venirci da Padova, ove dicono che non credo nulla"; e poco prima di morire esclamò: "Fra mezz'ora sarò chiarito se l'anima sia peribile o immortale". Cesare Cremonini da Cento, professore a Ferrara e a Padova, troncava in modo risoluto e antifilosofico l'accordo tra la fede e la filosofia

gli studenti avevano innanzi un professore nuovo, e lo vedevano nicchiare, gli dicevano subito: — Cosa pensate dell'anima?

Quando il materialismo apparve, la società era già materializzata. Il materialismo non fu il principio, fu il risultato. Fino a quel punto il dogma era stato sempre la base della filosofia e il suo passaporto. Era un sottinteso che la ragione non poteva contraddire alla fede, e quando contraddizione appariva, si cercava il compromesso, la conciliazione. Così poterono lungamente vivere insieme Cristo e Platone, Dio e Giove: tutta la coltura era unificata nell'arte e nel pensiero, e non si cercava con quanta logica e coesione e con quanta buona fede. In nome della coltura si paganizzavano le forme cattoliche anche da' più pii, come ne' loro poemi sacri facevano il Sannazzaro e il Vida; si paganizzò anche san Pietro, e paganizzava anche Leone X. Tutto questo era arte, era civiltà, e non solo non era impedito, anzi promosso e incoraggiato; farvi contro non si poteva senza aver taccia di barbaro e incolto. E si tollerava pure Pasquino, voglio dire quella buffoneria universale, le cui maggiori spese le facevano preti, frati, vescovi e cardinali.¹

In quella corruzione così vasta, soprattutto nel clero, era il caso di dire: «petimusque damusque vicissim»;² e tutti ridevano, e primi i beffati. Di cose di religione non si parlava, e quando era il caso, le si faceva di berretto, se ne osservavano le forme e il linguaggio per l'antica abitudine, senza darvi alcuna importanza. Sotto il manto dell'indifferenza ci era la negazione. In quel vuoto immenso non rimaneva altro in piedi che la coltura come coltura e l'arte come arte. Ed era appunto la negazione che appariva nell'arte sotto forma comica, e formava il suo contenuto. Che cosa era quell'arte? Era il ritratto dello spirito italiano. Era la contemplazione di una forma perfetta nella indifferenza o negazione del contenuto. La società vagheggiava nell'arte sé stessa.

Ma era una società spensierata e accademica, che non si era ancora guardata al di dentro, non si avea fatto il suo esame di coscienza. E quando per la prima volta gitta l'occhio entro di sé

col dire: "Intus ut libet, foris ut moris"; e morto ottuagenario dalla peste, anche dal sepolcro (almen lo dissero) volle protestare contro l'immortalità, mediante l'epitaffio "Hic iacet Cremoninus totus". 1. Nel ms. segue, cancellato: «uomini colti anch'essi e gente di spirito, che sapevano ridere i primi di quelle beffe». 2. Orazio, *Ars poet.*, 11: «chiediamo e diamo a nostra volta» (venia).

e domanda: — Che sono dunque? onde vengo? ove vado? — la risposta non poteva essere altra che questa: — Sono corpo: vengo dalla terra e torno alla terra, l'«*alma parens*», la gran madre antica.¹ — Questa risposta dapprima fa rabbrivire: sembra una scoperta, ed è un risultato. E invade le università e si attira i fulmini del concilio. — Zitto! — grida la borghesia gaudente e spensierata, che non voleva esser turbata nel suo alto sonno. E la cosa rimase lì. «*Intus ut libet, foris ut moris*», diceva Cremonino.² Credete come volete, ma parlate come parlano. E le audacie del Valla e del Pomponazzo si perdettero nel rumore de' baccanali. Ci era la cosa, ma non si voleva la parola. Materialismo era in tutto, nella vita, nelle lettere, nelle sue applicazioni alla morale, alla politica, all'uomo e alla natura. Ma non si chiamava materialismo. Si chiamava coltura, arte, erudizione, civiltà, bellezza, eleganza: ipocrisia in alcuni, in altri corta intelligenza. Così si viveva tutti in buon accordo e allegramente, e quando veniva la bile ci era lo sfogatoio: permesso di dir male de' preti e anche del papa, e di abbandonarsi a tutt'i piaceri corporali, andando a messa, facendosi il segno della croce e gridando contro gli eretici, e specialmente contro i signori luterani che con le loro malinconie teologiche minacciavano il mondo di una nuova barbarie. Pigliare sul serio la teologia! Questo per i nostri letterati era un tornare indietro di due secoli.

Fu appunto in quel tempo che Lutero, spaventato come Savonarola alla vista di così vasta corruttela italiana, proclamò la Riforma e regalò al mondo una teologia purgata ed emendata. Se innanzi al papato fu un eretico, alla borghesia italiana apparve un barbaro, come Savonarola. E in verità la sua teologia era in una vera contraddizione con la civiltà italiana, avendo per base la reintegrazione dello spirito e l'indifferenza delle forme, cioè a dire negando quella sola divinità che era rimasta viva nella coscienza italiana, il culto della forma e dell'arte. Una riforma religiosa non era più possibile in un paese coltissimo, avvezzo da lungo tempo a ridere di quella corruttela, che moveva indignazione in Germania e che avea già cancellato nel suo pensiero il cielo dal libro dell'esi-

1. *l'alma . . . antica*: cfr. il virgiliano «*magna parens*» (*Georg.*, II, 173) e Petrarca, *Trionfo della morte*, I, 88-9: «O ciechi, el tanto affaticar che giova? / Tutti tornate a la gran madre antica». 2. *Intus . . . Cremonino*: si veda la nota 3 a p. 418 («Dentro, come piace; fuori, come si usa»).

stenza. L'Italia avea già valica l'età teologica e non credeva più che alla scienza, e dovea stimare i Lutero e i Calvino come de' nuovi scolastici. Perciò la Riforma non poté attecchire fra noi e rimase estranea alla nostra coltura, che si sviluppava con mezzi suoi proprii. Affrancata già dalla teologia, e abbracciando in un solo amplesso tutte le religioni e tutta la coltura, l'Italia del Pico e del Pomponazzo, assisa sulle rovine del medio evo, non potea chiedere la base del nuovo edificio alla teologia, ma alla scienza. E il suo Lutero fu Nicolò Machiavelli.¹

Il Machiavelli è la coscienza e il pensiero del secolo, la società che guarda in sé e s'interroga e si conosce; è la negazione più profonda del medio evo, e insieme l'affermazione più chiara de' nuovi tempi; è il materialismo dissimulato come dottrina, e ammesso nel fatto e presente in tutte le sue applicazioni alla vita.

Non bisogna dimenticare che la nuova civiltà italiana è una reazione contro il misticismo e l'esagerato spiritualismo religioso, e per usare vocaboli propri, contro l'ascetismo, il simbolismo e lo scolasticismo: ciò che dicevasi il medio evo. La reazione si presentò da una parte come dissoluzione o negazione: di che venne l'elemento comico o negativo, che dal *Decamerone* va sino alla *Maccaronea*. Ma insieme ci era un lato positivo, ed era una tendenza a considerare l'uomo e la natura in sé stessi, risecando dalla vita tutti gli elementi sopraumani e soprannaturali: un naturalismo aiutato potentemente dal culto de' classici e dal progresso dell'intelligenza e della coltura. Onde venne quella tranquillità ideale della fisionomia, quello studio del reale e del plastico, quella finitezza dei contorni, quel sentimento idillico della natura e dell'uomo, che diè nuova vita alle arti dello spazio e che senti ne' ritratti dell'Alberti, nelle *Stanze*, nel *Furioso* e fino negli scherzi del Berni. Questo era il lato positivo del materialismo italiano, un andar più dappresso al reale ed alla esperienza, dato bando a tutte le nebbie teologiche e scolastiche, che parvero astrazioni. Il pensiero o la coscienza di questo mondo nuovo e in quello che negava e in quello che affermava è il Machiavelli.

Il concetto del Machiavelli è questo, che bisogna considerare le

1. Sul valore dell'accostamento e, in generale, sul concetto desantisiano di « Rinascimento » e di « Riforma », si veda il saggio di D. CANTIMORI, *De Sanctis e il Rinascimento*, pubblicato in « Società », a. IX, nn. 1-2, gennaio-giugno 1953; ora in *Studi di storia*, Torino 1959, pp. 321 sgg.

cose nella loro verità «effettuale», cioè come son porte¹ dall'esperienza ed osservate dall'intelletto; che era proprio il rovescio del sillogismo e la base dottrinale del medio evo capovolta: concetto ben altrimenti rivoluzionario che non è quel ritorno al puro spirito della Riforma e che sarà la leva da cui uscirà la scienza moderna.

Questo concetto applicato all'uomo ti dà il *Principe* e i *Discorsi*, e la *Storia di Firenze* e i *Dialoghi* sulla milizia.² E il Machiavelli non ha bisogno di dimostrarlo: te lo dà come evidente. Era la parola del secolo ch'egli trovava e che tutti riconoscevano.

Così nasce la scienza dell'uomo, non quale può o dee essere, ma quale è; dell'uomo non solo come individuo, ma come essere collettivo, classe, popolo, società, umanità. L'obbiettivo della scienza diviene la conoscenza dell'uomo, il «nosce te ipsum», questo primo motto della scienza quando si emancipa dal soprannaturale e pone la sua indipendenza. Tutti gli universali del medio evo scompaiono. La «divina commedia» diviene la «commedia umana» e si rappresenta in terra: si chiama storia, politica, filosofia della storia, la scienza nuova. La scienza della natura si sviluppa più tardi. Non si crede più al miracolo, ma si crede ancora all'astrologia. Attendete ancora un poco, e il concetto del Machiavelli applicato alla natura vi darà Galileo e l'illustre coorte dei naturalisti.

Non è il caso di disputare sulla verità o falsità delle dottrine. Non fo una storia e meno un trattato di filosofia. Scrivo la storia delle lettere. Ed è mio obbligo notare ciò che si move nel pensiero italiano; perché quello solo è vivo nella letteratura che è vivo nella coscienza.

Da quel concetto esce non solo la scienza moderna, ma anche la prosa. Come nella scienza ci aveva ancora molta parte l'immaginazione, la fede, il sentimento; così nella prosa erano penetrati elementi etici, rettorici, poetici, chiusi in quella forma convenzionale boccaccevole, che dicevasi forma letteraria, ed era già divenuta maniera, un vero meccanismo. Ma il Machiavelli spezza questo involucro, e crea il modello ideale della prosa, tutta cose e intelletto, sottratta possibilmente all'influsso dell'immaginazione o del sentimento, di una struttura solida sotto un'apparente sprezzatura.

E da quel concetto dovea uscire anche un nuovo criterio della vita, e perciò dell'arte. L'uomo e la natura hanno nel medio evo la

1. *son porte*: così nel ms. Nelle edizioni Morano e successive: «son poste».

2. *Dialoghi sulla milizia*: così nel ms. e nelle edizioni Morano. Croce e successivi editori: *Dialoghi dell'arte militare*.

loro base fuori di sé, nell'altra vita; le loro forze motrici sono personificate sotto nome di universali ed hanno un'esistenza separata. Questo concetto della vita genera la *Divina Commedia*. La macchina della storia è fuori della storia ed è detta «la provvidenza». Questa macchina è nel mondo boccaccesco il caso o la fortuna. Non ci è più la provvidenza, e non ci è ancora la scienza. Il meraviglioso non è più detto miracolo, anzi del miracolo si fanno beffe; ma è detto intrigo, nodo, accidente straordinario. Le passioni, i caratteri, le idee non sono forze che regolano il mondo, sopraffatte da questo nuovo fato, la volubile e capricciosa fortuna. Il Machiavelli insorge e contro la fortuna e contro la provvidenza, e cerca nell'uomo stesso le forze e le leggi che lo conducono. Il suo concetto è che il mondo è quale lo facciamo noi, e che ciascuno è a sé stesso la sua provvidenza e la sua fortuna. Questo concetto dovea profondamente trasformar l'arte.

La poesia italiana usciva dal medio evo libera da ogni ingombro allegorico e scolastico, ma insieme vuota di ogni contenuto, forma pura. Il suo vero contenuto è negativo, cioè a dire è il ridere del suo contenuto, considerarlo come un giuoco d'immaginazione, un esercizio dello spirito. Questo doppio elemento dell'arte è detto dal Cecchi il «ridicolo» e il «grupposo»,¹ intendendo per grupposo il nodo, l'intreccio, la varietà e novità de' casi. Di questo meraviglioso perseguitato dal ridicolo ti dà il Machiavelli splendido esempio nel suo *Belfegor*. La novella, il romanzo, la commedia sono il teatro naturale di questa poesia, la *Divina Commedia* dell'arte nuova. Ma nel concetto del Machiavelli la vita non è una farsa della provvidenza, e non è il giuoco capriccioso della fortuna, ma è regolata da forze o da leggi umane e naturali. Perciò la base dell'arte non è l'avventura o l'intrigo, ma il «carattere»; e se volete vedere quello che sarà, guardate quali sono gli attori e quali le forze che mettono in giuoco. L'arte non può starsi contenta alla semplice esteriorità, e presentare gli avvenimenti come un accozzo fortuito di casi straordinarii, ma dee forare la superficie e cercare al di dentro dell'uomo quelle cause che sembrano provvidenziali o casuali. Così l'arte non è un vano e ozioso giuoco d'immaginazione, ma è rappresentazione seria della vita nella sua realtà

1. *Maiana*, prologo, vv. 23-5: «Or se questa commedia / non vi paresse grupposa, o ridicola, / come la vorran certi...»; in *Commedie inedite*, Firenze 1855, p. 351.

non solo esteriore, ma interiore. E quest'arte, che cerca la sua base nella scienza dell'uomo, ti dà la *Mandragola* e la *Storia di Firenze*,¹ e più tardi la *Storia d'Italia* del Guicciardini e i suoi *Ricordi*.

A questo modo si realizza questa grand'epoca, detta il Risorgimento, che dal Boccaccio si stende sino alla seconda metà del secolo decimosesto. Da una parte, mancati tutti gl'ideali, religioso, politico, morale, e non rimasta nella coscienza altra cosa salda che l'amore della coltura e dell'arte, il contenuto non ha alcun valore in sé stesso e diviene una materia qualunque trattata a libito dall'immaginazione, che ne fa la sua creatura e spesso anche il suo gioco, un gioco che ha la sua idealità nell'ironia ariostesca, e trova la sua dissoluzione nella caricatura della *Maccaronea*. Mentre l'arte produce i suoi miracoli nella piena indifferenza del contenuto, come pura arte, un nuovo contenuto si forma e penetra nella coscienza, uno studio dell'uomo e della natura in sé stessi, che cerca la sua base nell'esperienza, e non nell'immaginazione e non nelle vane cogitazioni. Questo senso profondo del reale ti crea la scienza e la prosa, e ti segna nella *Mandragola* un nuovo indirizzo dell'arte.

Se dunque vogliamo studiar bene questo secolo, dobbiamo cercare i segreti ne' due grandi, che ne sono la sintesi, Ludovico Ariosto e Nicolò Machiavelli.

1. la *Storia di Firenze*: così nel ms. e nelle edizioni Morano. Croce e successivi editori: «le *Storie fiorentine*».

Ludovico nacque nello stesso anno che Michelangiolo,¹ il 1474. Machiavelli, Berni, Bembo, Guicciardini, Folengo, Aretino, i principali personaggi di questa età letteraria, nacquero in questo scorcio del secolo, a poca distanza di anni: il Machiavelli nel '69, il Bembo nel '70, il Guicciardini nell'82, e nel '94 il Folengo, e nel '92 Pietro Aretino.

Nel '98, proprio l'anno che il Machiavelli era eletto segretario del comune fiorentino, Ludovico scrivea in prosa le sue due prime commedie.² L'uno attendeva alle gravi faccende dello Stato, e ne' suoi viaggi in Italia e in Europa attingeva quella scienza dell'uomo e quella pratica del mondo, che dovea fare di lui la coscienza e il pensiero del secolo; l'altro faceva il letterato in corte, e scrivea sonetti, canzoni, elegie, capitoli, commedie, tutto nel mondo della sua immaginazione.

Aveva allora ventisei anni. Cinque ne aveva sciupati intorno alle leggi; finché, avuta dal padre licenza, si mise con ardore allo studio delle lettere, e tutto pieno il capo di Virgilio, Orazio, Petrarca, Plauto, Terenzio, cominciò a far versi latini e italiani, come tutti facevano, elegie, canzoni, odi, epigrammi, madrigali, sonetti, epistole, epitalamii, carmi.

Il capitolo fu pubblicato integralmente nella «Nuova Antologia» dell'aprile 1871, e la stampa si è tenuta presente per alcune correzioni testuali, di cui si dà di volta in volta l'indicazione in nota. Oltre che nelle lezioni giovanili sui generi letterari (*Teoria e storia* cit., I, pp. 222-7), il De Sanctis aveva ampiamente trattato del *Furioso* nei corsi zurighesi sulla poesia cavalleresca (ed. cit., pp. 88-169), fissando i punti base della sua interpretazione attraverso l'analisi degli elementi della poesia ariostesca e delle figure principali del poema. Stendendo con altro animo il saggio monografico, che va visto nell'orditura ideologica della *Storia*, per le notizie storico-biografiche si attenne fedelmente alla *Vita di L. Ariosto* di G. Baruffaldi (Ferrara 1807), che seguì anche per la cronologia delle rime giovanili. Per quest'ultime e per le commedie ebbe certamente tra mano l'edizione delle *Opere minori* a cura del Polidori, voll. 2, Firenze 1857.

1. *Ludovico . . . Michelangiolo*: Croce, nelle note citt.: «La data di nascita di Michelangelo è il 1474, secondo il computo fiorentino *ab incarnatione*; il 1475, secondo il nostro». 2. *Nel '98 . . . commedie*: allude alla *Cassaria* e ai *Suppositi*, scritte entrambe nel 1507-8. Come s'è avvertito, il De Sanctis seguiva la cronologia del Baruffaldi; *Vita* cit., pp. 91-2.

Nel '94,¹ quando Carlo VIII scendeva in Italia, il giovane Ludovico scrive un'ode oraziana a Filiroe, nome ch'egli appicca ad una contadinella. Carlo minaccia

*asperi
furore militis tremendo,
turribus ausoniis ruinam.*²

E il giovane sdraiato sull'erba e con gli occhi alla sua Filiroe scrive:

*rursus quid hostis prospiciat sibi,
me nulla tangat cura, sub arbuto
iacentem aquae ad murmur cadentis.*³

Pensa e sente e scrive come Orazio. Il mondo precipita: e che importa? sol che possa andar pe' campi, seguire Lida, Licori, Filli, Glaura, e cantare i suoi amori:

*Est mea nunc Glycere, mea nunc est cura Lycori,
Lyda modo meus est, est modo Phyllis amor . . .*

*Antra mihi placeant potius montesque supini,
vividaque irriguis gramina semper aquis . . .*

*Dum vaga mens aliud poscat, procul este Catones . . .*⁴

E scrive *De puella*, *De Lydia*, nome oraziano di una sua amata di Reggio, *De Iulia*, una cantante, *De Glycere et Lycori*, *De Megilla*, e fino *De catella puellae*, imitazione felice di Catullo. Luigi XII conquista il ducato di Milano, chiamatovi da Alessandro VI; e che importa,

1. Nel '94: la datazione è del Polidori, op. cit., I, p. 336. Con ogni probabilità l'ode fu composta nell'estate del 1496. Le citazioni e i riferimenti che seguono sono tratti dal Baruffaldi, loc. cit.: «L'ode *Ad Philiroem* e le altre due intitolate l'una *De Megilla*, e l'altra *De Julia*, la qual par che si fosse una cantatrice, e finalmente anche l'epigramma *De Glycere et Lycori*, e i distici *De Puella* sono tutte composizioni di quel tempo e di quel tenore». L'elegia *De diversis amoribus*, secondo il Baruffaldi scritta «in età più matura», è infatti da collocare fra il 1509 e il 1513. 2. *Ad Philiroem*, vv. 2-4 («rovina alle torri d'Italia col furore tremendo di crudeli soldati»). 3. *Ibid.*, vv. 5-7 («e ancora, come cerchi di provvedere a sé il suo nemico, di questo non mi tocchi alcun pensiero, mentre giaccio sotto un albatro, al murmure di una cascatella»). 4. *De diversis amoribus*, vv. 1-2, 55-6 e 59 («Mi è ora a cuore Glicera, ora Licori; ora è Lida, ora è Fillide il mio amore . . . Meglio mi piaccion gli antri, e i monti sublimi, e i prati sempre vividi d'acque irrigue . . . Fino a che la mia mente instabile non chieda altro, state lontani, o Catoni . . . »).

*si furor, Alpibus
saevo flaminis impetu
iam spretis, quatiat celticus ausones?*¹

Che importa servire a re gallo o latino,²

*si sit idem hinc atque hinc non leve servitium?
Barbaricone esse est peius sub nomine, quam sub
moribus?*

Tutti barbari e tutti tristi. E il giovane, esclamando: «Improba secli conditio!» e lamentando «clades et Latii interitum»,

*nuper ab occiduis illatum gentibus, olim
pressa quibus nostro colla fuere iugo,*

svolge l'occhio dallo spettacolo e cerca un asilo in Orazio e Catullo. L'anno appresso alla calata di Carlo VIII l'Ariosto recita l'orazione inaugurale degli studi nel duomo di Ferrara, *De laudibus philosophiae*, e poi la reca in esametri.³ Scriveva pure sonetti, canzoni, elegie, dove si sente lo studio del Petrarca. Nel '93 a diciannove anni, scrive un'elegia per la morte di Leonora d'Aragona, moglie del duca di Ferrara. Nell'introduzione si scopre ancora lo studente e il dilettante:

*Rime disposte a lamentarvi sempre,
accompagnate il miserabil core
in altro stil che in amoroze tempre:
che or giustamente da mostrar dolore*

1. *Ad Pandulphum*, vv. 40-2 («se la rabbia dei Celti, disprezzate le Alpi, con impeto di violenta tempesta venga a tormentar gli Ausoni?»). 2. *Che importa . . . latino*: cfr. *Ad Herculem Strozam*, v. 29: «Quid nostra an Gallo regi an servire Latino . . .». Seguono i versi 30-2 («se con l'uno e l'altro è parimenti duro a noi il servaggio? È forse peggio vivere sotto un re barbaro che non sia il vivere sotto barbare leggi?»), 25-6 (inseriti, questi ultimi, nel discorso desantisciano: «o iniqua condizione di questo secolo», «le sconfitte e la fine dell'Italia») e 27-8 («dianzi portata dai popoli dell'ovest, sul cui collo un tempo già gravava il nostro giogo»). 3. *e poi la reca in esametri*: più precisamente il Baruffaldi: «L'orazione fatta da Ludovico Ariosto era tessuta in versi esametri latini: questi furono da lui recitati pubblicamente nella Cattedrale di Ferrara circa la fine di giugno 1495; . . . sono appunto quelli esametri latini in lode della filosofia, che si leggono stampati in principio delle poesie latine»; *Vita cit.*, pp. 78-9. Il *De laudibus sophiae, ad Herculem Ferrariae ducem II*, fu composto nel 1495 e letto, come orazione inaugurale, nello Studio di Ferrara.

*abbiamo causa, ed è sì grave il danno
che appena so s'esser potria maggiore.¹*

I suoi amori in italiano sono platonici, alla petrarchesca; in latino sono sensuali, all'oraziana. In latino tiene Megilla tra le braccia, e non può credere a' suoi occhi, e dice:

*An haec vera Megilla,
cuius detineor sinu?
Haec, haec vera mea est; nil modo fallimur,
mi anceps anime: en sume cupita iam
mellita oscula, sume
expectata diu bona.²*

Ma in italiano Megilla è «l'alta beltade», che «col suo beato lume illustra e imbianca l'occaseo», e l'amante è «nel dir lento e restio», e non descrive, perché «chi descriver puote a pieno il sole?».

Non è valore uman che tanto ascenda.³

Se avesse potuto apprendere il greco, Anacreonte o Teocrito gli avrebbe instillata nell'immaginazione un'altra fraseologia: perché tutto questo è un gioco di frasi. Ma, tutto dietro al latino, non pensò per allora al greco:

*che il saper nella lingua degli Achei
non mi reputo onor, s'io non intendo
prima il parlar de li Latini miei.
Mentre l'uno acquistando, e differendo
vo l'altro, l'occasion fuggì sdegnata,
poi che mi porge il crine ed io nol prendo.⁴*

Morì il padre, ch'egli aveva soli ventott'anni, e lo lasciò tra sorelle e piccoli fratelli capo della casa: così dovè mutare Omero nel libro de' conti:

1. *Capitoli*, I, *Epicedio de morte illustrissimae Lionorae Estensis* (1493), vv. 1-6. 2. *De Megilla*, vv. 43-8 («È forse questa la mia vera Megilla che al suo seno mi stringe? Questa, questa è la vera Megilla mia: or non m'inganno, o mia anima dubbiosa; ecco, ormai cògli i bramati dolcissimi baci, cògli le gioie attese a lungo»). 3. Cfr., fra i capitoli di dubbia attribuzione, l'elegia *Lasso, come potrà chiuder in versi*, vv. 2 («L'alta beltade, e quel vago disio»), 19-21 («Dettami con qual modo illustra e imbianca / all'apparire il tuo beato lume / l'occaseo . . .»), 6 («Ben debbo esser nel dir lento e restio»), 37 («Ma chi descriver puote a pieno il sole») e 40. 4. *Satire*, VI, «A Pietro Bembo», vv. 178-83. Le due terzine citate più sotto, *ibid.*, 199-201 e 238-40.

*Mi more il padre, e da Maria il pensiero
dietro a Marta bisogna ch'io rivolga;
ch'io muti in squarci ed in vacchette Omero.*

Né poté avere più agio e modo d'intendere «nella propria lingua dell'autore ciò che Ulisse soffersse a Troia e poi nel lungo errore, e ciò che scrisse Euripide, Pindaro e gli altri, a cui le Muse argive donar sì dolci lingue e sì faconde»;¹ perché venuto in corte fu mandato qua e là, oppresso dal giogo del cardinale d'Este:

*e di poeta cavallar mi feo:
vedi se per le balze e per le fosse
io potevo imparar greco o caldeo.*

Fra questi studi e imitazioni uscì la *Cassaria*,² una commedia in prosa, scritta con tutte le regole della commedia plautina, e che parve un miracolo a Ferrara, appunto perché vedevano in italiano quello che erano usi ad ammirare in latino. Ai misteri e alle farse succedea la commedia e la tragedia, con tutte le regole dell'arte poetica e con le forme di Plauto e Terenzio. E non solo s'imitava quel meccanismo, ma si riproducea lo stesso mondo comico, servi, parassiti, cortigiane, padri avari e figli scapestrati. Il giovane autore, a quel modo che trasforma le sue contadine in Filli e Licori, vive tutto in quel mondo di Plauto, e nel suo lavoro d'imitazione perde di vista la società in mezzo a cui si trova. La sua commedia è una ricostruzione, non è una creazione, e intento al meccanismo, si lascia fuggire le più belle situazioni e contrasti comici. Nel Bibbiena e nel Lasca ci è una certa vita che viene dal *Decamerone*, non so che licenzioso e buffonesco, conforme allo spirito comico, quale s'era sviluppato a Firenze, e si sentiva nel Lasca e nel Berni, segretario del Bibbiena. Ma l'Ariosto vive fuori di questo ambiente, e in un mondo tutto di erudizione, e quando

1. Parafrasa i versi 133-41 della stessa satira: «che ne la propria lingua de l'autore / gl'insegnasse d'intender ciò ch'Ulisse / soffersse a Troia, e poi nel lungo errore. / Ciò che Apollonio, e Euripide già scrisse, / Sofocle, e quel che da le morse fronde / par che poeta in Ascra divenisse: / e quel che Galatea chiamò da l'onde, / Pindaro, e gli altri, a cui le muse argive / donar sì dolci lingue e sì faconde». 2. *Fra* . . . *Cassaria*: la redazione in prosa della *Cassaria* è più tarda (composta nel 1507, la commedia fu rappresentata nel teatro ducale di Ferrara il 5 marzo dell'anno successivo). Cfr. anche indietro, p. 425, nota 2. Del resto, i dati relativi agli anni di rappresentazione delle commedie ariostesche furono posti in luce dopo la pubblicazione della *Storia*: da G. CAMPORI, *Notizie per la vita di L. Ariosto*, Milano 1871, pp. 67-71.

vuol essere faceto, ti riesce grossolano. Oltrech , essendo quello un mondo di accatto e con caratteri gi  dati, ci sta a disagio, e non ci si abbandona, e non se lo assimila. Un effetto comico ci  ; ed   ne' viluppi, negl'intrighi, negli equivoci, prodotti dal caso o dalla malizia, in un imbroglio drammatico, che spesso stanca l'attenzione. Ma l'intrigo non basta a sostenere l'interesse, quando i caratteri non sieno bene sviluppati e l'intrigo non si trasformi in situazione comica. Trappola, Volpino, Nebbia, Erofilo, Lucrano sono esseri insignificanti, n  dall'intreccio esce alcuna scena fondamentale, dove si raccolga l'interesse. Pi  tardi scrisse altre commedie, intestatosi a farle in versi sdrucchioli, per rendere l'imitazione latina perfetta, parendogli che quel metro rispondesse a capello al giambo. N  in questa forma sgraziata, che vuol essere poesia e non   prosa, gli riesce meglio la commedia, ancorch  il soggetto alcuna volta potesse convenire a quella societ , come   il *Negromante*.¹ Sbagliata la via, non si raddrizza pi . Un negromante o astrologo che fa mestiere di sua arte, e con sue bugie cava quattrini da' gonzi,   un argomento popolarissimo, e trattato allora da tutt'i novellieri. Il Boccaccio avea messo in iscena il prete o il frate, come il prete di Varlungo o frate Cipolla:² allora la parte di scroccone e giuntatore era rappresentata dall'astrologo. Il nome era mutato: il motivo comico era lo stesso. Ricordiamoci con che brio ne ha trattato il Lasca in una sua novella.³ Ci si sente la tradizione e la malizia del Boccaccio, e l'ambiente di Firenze, dove lo speciale arguto continua il Sacchetti, il Pulci, il Magnifico. Ma nel *Negromante* ariostesco senti la societ  latina, dove il servo   pi  astuto del padrone, rappresentata da chi non vi sta in mezzo e non l'intende e la studia su' libri. Cinzio, Camillo, Massimo sono mummie pi  che uomini, preda facile de' birboni che ci vivono intorno. Sono essi non il principale, ma il fondo del quadro, la vile moltitudine sulla quale si esercita la malizia de' servi e degli avventurieri. Concetto profondo, se l'Ariosto l'avesse trovato lui e ne avesse cavato un mondo comico. Ma ci sta a pigione e senza alcun senso, come se fosse cosa naturalissima questo mondo colto al rovescio, s  che i servitori ne sappiano pi  dei padroni e diventino i

1. Nel ms. segue, cancellato: «che pure   tra le sue commedie la meno felice». Scritta direttamente in sdrucchioli, in gran parte nel 1509-10, e compiuta soltanto nel febbraio 1520. 2. *Il Boccaccio . . . Cipolla*: cfr. *Decam.*, VIII, 2 e VI, 10. 3. *Ricordiamoci . . . novella*: cfr. *Cene*, II, 4, ampiamente commentata pi  indietro, pp. 410 sgg.

loro tutori e salvatori, come Fazio e Temolo, che scoprono e sventano le malizie del negromante. Costui, che è il protagonista, non è proprio un astrologo, com'è nel Lasca, e come il prete è prete nel Boccaccio; ma è un birbone matricolato, che fa l'astrologo senza crederci punto. Nel Lasca la materia comica è cavata dall'astrologia messa in burla: qui l'astrologia ci sta per comparsa, né da essa escono i mezzi d'azione. Se mastro Jachelino, che è il negromante, fosse un vero astrologo, che mentre vuol farla a' padroni è burlato da' servitori, il concetto sarebbe così spiritoso, com'è nell'astrologo del Lando, di cui si mostra più sapiente un contadino, anzi l'asina del contadino.¹ Ma qui l'astrologo è un ignoranticcio, che, come dice il Nibbio suo servo e confidente, mal sapendo leggere e male scrivere, fa professione di filosofo, di medico, di alchimista, di astrologo, di mago,

*e sa di queste e dell'altre sciënzie
che sa l'asino e il bue di sonar gli organi.²*

Sicché il tutto si riduce a una gara di malizia tra maestro Jachelino e Nibbio da una parte, e Fazio e Temolo, che sono i servi, dall'altra. Non mancano bei tratti, che rivelano nell'autore un ingegno e uno spirito comico non comune. Cinzio racconta al servo le maraviglie del negromante, e il servo si beffa del negromante e del padrone, ed è in ultimo colui che l'accocca a tutti. Cinzio l'assicura gravemente che sa trasformare uomini e donne in animali. Risponde Temolo:

*Si vede far tutto il dì, né miracolo
è cotesto . . .*

*Non vedete voi che subito
un divien potestade, commissario,
provveditore, gabelliere, giudice,
notaio, pagator degli stipendii,
che li costumi umani lascia, e prendeli
o di lupo o di volpe o di alcun nibbio?³*

— Capisco, dice Cinzio. La poca esperienza che hai del mondo

1. di cui . . . contadino: cfr. *Vari componimenti*, novella v, di cui nel capitolo XII, p. 409. 2. *Negromante*, atto II, scena I, vv. 7-8. Nel periodo che precede sono parafrasati i versi 2-6: «che mastro Jachelino ha in se medesimo / che mal sapendo leggere e mal scrivere, / faccia professione di filosofo, / d'alchimista, di medico, di astrologo, / di mago e di sconsigliator di spiriti». 3. *Ibid.*, atto I, scena III, vv. 39-40 e 43-8.

ti fa parlare così. Ma non credi tu dunque che e' possa scongiurare gli spiriti? — E Temolo risponde:

*Di questi spirti, a dirvi il ver, pochissimo
né meno crederei; ma li grandi uomini,
e principi e prelati, che vi credono,
fanno col loro esempio ch'io, vilissimo
fante, vi credo ancora.¹*

Questo tratto è stupendo d'ironia; è il popolano ignorante che col suo naturale buon senso si prende spasso de' grandi uomini. Bella situazione drammatica è dove Nibbio, viste le reti tese a Cinzio, a Massimo e a Camillo, il più ricco, domanda al negromante:

	<i>Delle tre starne che in piè avete, ditemi, qual mangerete?</i>
ASTROLOGO	<i>Vedraimi ir beccandole ad una ad una, ed attaccarmi in ultimo alla più grassa, e tutta divorarmela.</i>
NIBBIO	<i>Eccoven'una, e la miglior: mettetevi, se avete fame, a piacer vostro a tavola.</i>
ASTROLOGO	<i>Chi è? Camillo?</i>
NIBBIO	<i>Sì.</i>
ASTROLOGO	<i>Sì ben; mangiarmelo voglio, che l'ossa non credo ci restino.²</i>

E questo Nibbio, quando vede scoperte le magagne dell'astrologo, egli, suo servo, confidente e mezzano, gli dà il calcio dell'asino, e lo ruba e lo pianta lì. Sono bei tratti perduti in un mondo convenzionale e superficiale, e poco studiato, e abborracciato nei momenti più interessanti. L'autore vi mostra un'attitudine più a narrare, ad esporre, a descrivere, che a drammatizzare. Che uomo sia mastro Jachelino, è benissimo esposto in un monologo di Nibbio;³ ma quando lo si vede in azione, lo si trova noioso, insipido, grossolano, molto al di sotto dell'aspettazione.

Ludovico era di coltura al di sotto de' tanti dotti di quel tempo, ed anche di alcuni della corte. Il cardinale Ippolito pregia-va assai meno i poeti, gente oziosa, che i suoi staffieri e camerieri, e volendo trarre un utile dal nostro poeta, ne fece un «cavallaro»,⁴ mandandolo qua e là in suo servizio. Ludovico, ricordandosi la grande amicizia di Leone X, quando era proscritto con la sua famiglia da Firenze, vistolo papa, andò a lui pieno di

1. *Ibid.*, vv. 78-82. Il secondo verso si legga: «per me ne crederei». 2. *Ibid.*, atto III, scena II, vv. 21-8. 3. in un monologo di Nibbio: cfr. *ibid.*, atto II, scena I cit. 4. *Satire*, VI, v. 238 cit.

speranza, e non ne cavò altro che belle parole. Fu anche in Firenze per commissione della corte ferrarese, e la profonda impressione fattagli da quella vista si rivela in una elegia scritta in quell'occasione:

*A veder pien di tante ville i colli
par che il terren ve le germogli, come
vermène germogliar suole e rampolli.
Se dentro un mur, sotto un medesimo nome,
fosser raccolti i tuoi palazzi sparsi,
non ti sarian da pareggiar due Rome.¹*

Inviato governatore in Garfagnana, alza le strida perché il cardinale lo abbia tolto a' dolci studi e a' cari amici e spintolo in quel « rincrescevole laberinto ». ² Da ultimo il cardinale volea trarselo appresso in Ungheria, e qui il nostro poeta perde le staffe e dichiara che in Ungheria non vuole andare. Lodare il cardinale in versi, sta bene; ma far da comparsa nel suo corteggio, questo no:

*Io stando qui, farò con chiara tromba
il suo nome sonar forse tanto alto,
che tanto mai non si levò colomba.³*

E lo loda in latino e in volgare, e più sfacciatamente in latino:

*Quis patre invicto gerit Hercule fortius arma?
Mystica quis casto castius Hyppolito?⁴*

Ma Ippolito non si curava delle lodi, e lo volea servo e non poeta:

*Non vuol che laude sua da me composta
per opra degna di mercé si pona:
di mercé degno è l'ir correndo in posta.*

*S'io l'ho con laude ne' miei versi messo,
dice ch'io l'ho fatto a piacere e in ozio:
più grato fora essergli stato appresso.⁵*

Ludovico, scrittor di commedie, è lui medesimo un carattere de' più comici, e se, rappresentando un mondo convenzionale, è

1. *Capitoli*, XI, *Gentil città, che con felici auguri*, vv. 19-24. 2. *Satire*, IV, « A Sismondo Malegucio », vv. 169-71: « Dimandar mi potresti, chi m'ha spinto / dai dolci studi e compagnia sì cara / in questo rincrescevol labirinto? ». 3. *Satire*, I, « A Alessandro Ariosto e a Ludovico da Bagno », vv. 229-31. 4. *In Hyppolitum Estensem episcopum Ferrariae*, vv. 5-6 (« Chi porta le armi con maggior fierezza d'Ercole, padre invitto? E chi gli oggetti sacri con maggiore purezza del puro Ippolito? »). 5. *Satire*, I cit., vv. 97-9 e 106-8.

riuscito nelle commedie poco felice, è stato felicissimo dipingendo sé stesso alla buona e al naturale. Alcune sue qualità te gli affezionano. Ama i fratelli e la vecchia madre, e per loro si acconcia a servitù, rodendo il freno. Il suo ideale è la tranquillità della vita, starsene a casa fantasticando e facendo versi, vivere e lasciar vivere. Ma il punto è che sia lasciato vivere. Il poveruomo era un personaggio idillico, non aveva ambizioni, non curava grandezze, né onori; «gli sapeva meglio una rapa in casa sua che tordo o starna all'altrui mensa»:¹

*e così sotto una vil coltre,
come di seta o d'oro ben mi corco.*

*E più mi piace di posar le poltre
membra, che di vantarle che agli Sciti
sien state, agl'Indi, agli Etiòpi, e oltre.*

*Degli uomini son varii gli appetiti;
a chi piace la chierca, a chi la spada,
a chi la patria, a chi li strani liti.*

*Chi vuole andare attorno, attorno vada;
vegga Inghilterra, Ongheria, Francia e Spagna:
a me piace abitar la mia contrada.*

*Visto ho Toscana, Lombardia, Romagna,
quel monte che divide e quel che serra
l'Italia, e un mare e l'altro che la bagna.*

*Questo mi basta: il resto della terra,
senza mai pagar l'oste, andrò cercando
con Tolomeo, sia il mondo in pace o in guerra.*

Ma non è lasciato vivere, e ha tra' piedi il cardinale, e ne sente una stizza che sfoga con questo e con quello. Qualche rara volta la stizza si alza a indignazione e gli strappa nobili accenti:

*Apollo, tua mercé, tua mercé, santo
collegio delle Muse, io non possiedo
tanto per voi, che possa farmi un manto.*

*Or, conchiudendo, dico che, se 'l sacro
cardinal comperato avermi stima
con li suoi doni, non mi è acerbo ed acro
renderli, e tor la libertà mia prima.*

1. *Satire*, III, «A Annibale Malegucio», vv. 43-7: «In casa mia mi sa meglio una rapa / ch'io cuoca, e cotta s'un stecco m'inforco, / e mondo e spargo poi di aceto e sapa, / che all'altrui mensa tordo, starna o porco / selvaggio . . . ». I versi che seguono, *ibid.*, 47-63.

*Se avermi dato onde ogni quattro mesi
 ho venticinque scudi, né sì fermi
 che molte volte non mi sien contesi,
 mi debbe incatenar, schiavo tenermi,
 obbligarmi ch'io sudi e tremi, senza
 rispetto alcun ch'io muoia o ch'io m'infermi;
 non gli lasciate aver questa credenza:
 ditegli che più tosto ch'esser servo,
 torrò la povertade in pazienza.¹*

Ma sono scarse faville. Non è così rimesso d'animo o cupido d'onori, che imiti i cortigiani e sacrifichi la sua comodità per fare a gusto del cardinale; e non è così altero, che rompa la catena una buona volta, e lo mandi con Dio. Serve borbottando e sfogando il mal umore, con una sua propria fisionomia nella scala de' Sancio Panza e de' don Abbondio. E ne nascono situazioni stupendamente comiche. Tale è il suo viaggio a Roma, con tante speranze nell'amico Leone. Come lo accoglie bene! Ma sono parole, e la sera gli tocca andare a cena sino all'insegna del Montone:

*Piegossi a me dalla beata sede:
 la mano e poi le gote ambe mi prese,
 e il santo bacio in amendue mi diede.*

*Indi, col seno e con la falda piena
 di speme, ma di pioggia molle e brutto,
 la notte andai sin al Montone a cena.²*

Ora lo prende la stizza, e si sfoga descrivendo la cupidità ingorda de' cardinali; ora fa il filosofo, come volesse dire: — E quando anche avessi le ricchezze del gran Turco e tre e quattro mitre, ne val poi la pena?

*Sia ver che d'oro m'empia la scarsella
 e le maniche e il grembo, e se non basta,
 m'empia la gola e il ventre e le budella;*

*in che util mi risulta essermi stanco
 in salir tanti gradi? Meglio fora
 starmi in riposo, o affaticarmi manco.³*

1. *Satire*, I cit., vv. 88-90, 262-5 e 238-46. 2. *Satire*, III cit., vv. 178-80, 184-6. 3. *Ibid.*, 193-5 e 205-7.

Ora ha aria di scusare il papa. — Poerino! Parenti, cardinali che gli diedero il più bel di tutt'i manti, amici che lo aiutarono a tornare a Firenze, dee dar bere a tanti!¹

*Se fin che tutti beano, aspetto a trarme
la volontà di bere, o me di sete,
o secco il pozzo d'acqua veder parme,
meglio è star nella solita quiete.*

Questa magnifica situazione è sviluppata con ricchezza di motivi e di gradazioni, con una perfetta varietà di caratteri, e con un'ironia tanto più pungente, quanto appare più ingenua e più bonaria. Lo stesso ho a dire di Ludovico fatto governatore, che fa un ritratto stizzoso de' suoi amministrati, e deplora il tempo sciupato intorno ad essi, o di Ludovico che nega di andare in Ungheria, o che raccomanda a Pietro Bembo il figlio, e gli narra la sua vita e le sue contrarietà, i suoi studi.² Ci si vede tra la stizza quella specie di rassegnazione delle anime fiacche, che significa: — Ma che ci è a fare? pazienza! — E anche una specie di bonomia, che gli fa sciorinare tutt'i suoi difetti, come fossero perle. Anche il Berni è così, e si fa bello della sua poltroneria; ma carica e buffoneggia, con lo scopo di far ridere:³ dove Ludovico si dipinge tutto al naturale a semplice sfogo del mal umore, e meno cerca l'effetto e più l'ottiene. Si ride a spese degli altri e anche un po' a sue spese, e senza ch'egli se ne accorga o se ne guardi. In un secolo così artificiato, dove per soverchio studio d'imitazione o per conseguire certi effetti artistici si perdeva di vista la realtà della vita, Ludovico, che scrivendo commedie o canzoni e sonetti petrarcheschi si pone in un mondo convenzionale, qui in presenza di sé stesso, come Benvenuto Cellini, crea un carattere comico de' più interessanti, perché non è solo il suo ritratto, ma del borghese e letterato italiano a quel tempo nel suo aspetto men reo. Ha visto Roma, ha visto Firenze, è stato in Lombardia, ma il suo mondo non si è ingrandito; il suo centro è rimasto Ferrara; e le sue cure domestiche, i suoi umori con la corte, i suoi piccoli fastidi, i suoi amori, le sue relazioni letterarie, i suoi interessi privati sono tutta la sua preoccupazione allora appunto che l'Italia era corsa da' bar-

1. *Parenti . . . tanti*: cfr. *ibid.*, 154-6: « Li nepoti e i parenti, che son tanti, / prima hanno a ber; poi quei che lo aiutaro / a vestirsi il più bel de tutti i manti ». I versi che seguono, *ibid.*, 166-9. 2. *Lo stesso . . . studi*: cfr. *Satire*, rispettivamente IV, 1 e VI cit. 3. *Anche il Berni . . . ridere*: cfr. pp. 401 sgg.

bari e si dibatteva nella sua agonia. Il borghese colto, spensierato, pigro, tranquillo, ritirato nella famiglia o tra le allegre brigate, è tutto qui con la sua quiete e il suo «fuge rumores».¹ Ci è in questo ritratto un po' di Orazio, ma l'imitazione è qui natura, è somiglianza di anima e di genio. Il riso è puro di amarezza e di disprezzo, perché senti che l'uomo di cui tu ridi è onesto, gentile, ingenuo, inoffensivo, ha tutte le qualità amabili delle anime deboli e buone. Non ci è il capitolo e non la satira, perché quell'uomo non si propone di bertecciare né di censurare, ma unicamente di sfogare il suo umore col fratello o l'amico.² E perciò la sua narrazione è mescolata di osservazioni, facezie, motti, proverbii, movimenti stizzosi d'immaginazione, tratti e pitture satiriche, e soprattutto di apologhi graziosissimi, piccoli capolavori. La terza rima, il linguaggio eroico e tragico del medio evo, il linguaggio della *Divina Commedia* e de' *Trionfi*, in questa profonda trasformazione letteraria diviene il linguaggio della commedia, il metro del capitolo, della satira e della epistola, con una sprezzatura che arieggia alla prosa. La parabola si compie in queste epistole dell'Ariosto, dove la terzina è profondamente modificata, e prende forma pedestre, aguzzata e sentenziosa, come un epigramma o un proverbio.

La terzina, come il sonetto e la canzone, era il genere letterario e tradizionale. L'ottava, la cui immagine si vede già abbozzata ne' rispetti e ne' canti popolari, era il linguaggio de' romanzi, delle narrazioni e delle descrizioni, recata a perfezione dal Poliziano. Era il linguaggio di moda e popolare. E la terzina sarebbe rimasta, come il sonetto e la canzone, stazionaria e convenzionale, se il Berni e l'Ariosto non le avessero data nuova vita, traendola dal cielo, e dandole abito conforme al tempo. L'ottava rima cantava; la terzina discorreva, bertecciava, satirizzava, esprimeva la parte prosaica e reale della vita.

Fra tanti fastidii e piccole miserie della vita Ludovico scrive-

1. Il motto, benché usato in un'accezione del tutto diversa, è in *Disticha de moribus*, I, 12. Cfr. p. 76 e relativa nota 1. 2. Nelle lezioni giovanili sui generi letterari: «Nel Cinquecento, come non c'era vigoria nell'amore, così neppure potenza d'odio ed efficacia d'ira. Non più lo sdegno e l'amore ispiravano la satira; non più le personalità la facevano terribile, non più si colpivano direttamente gli individui. Ma sua materia erano le debolezze e sconvenienze sociali, non il vizioso ma il vizio in generale, e il suo tono non era l'indignazione, ma il riso. Laonde lo stile delle satire dell'Ariosto è, né poteva essere altrimenti, fiorito, gioviale, festevole . . . In lui il riso non era fine, ma mezzo . . .»; op. cit., I, p. 144.

va l'*Orlando furioso*, con molta noia del cardinale Ippolito, che vedeva sciupato in quelle «corbellerie» il tempo destinato al suo «servizio».

Il Boiardo interrompe il suo *Orlando innamorato* proprio allora che calava le Alpi Carlo VIII per andar «non so in che loco».¹ Morì qualche anno dopo, quando Ludovico traduceva Plauto e Terenzio e scriveva commedie, rappresentate magnificamente nel teatro di corte.² La gloria dell'Omero ferrarese spronò l'Ariosto a tentar qualche cosa di simile. Cominciò in terza rima una storia epica de' fasti estensi, ma smise subito, disacconcio il metro alla sua larga vena. E si risolse senz'altro di continuar la storia di Orlando, ripigliandola là dove l'avea lasciata il Boiardo. Se ne consigliò col Bembo, il quale lo esortò a scrivere il poema in latino.³ L'*Orlando* in latino! Il Bembo non capiva cosa fosse l'*Orlando innamorato*. Ma lo capiva l'Ariosto, che di quella lettura facea sua delizia, e deliberò senza più di usare lo stesso metro e le stesse forme. Così cansò l'imitazione classica, e ricuperò la libertà del suo ingegno. Pose mano al lavoro nel 1505, al suo trentunesimo anno, e vi si seppellì per dieci anni,⁴ e spese tutto il rimanente della vita a emendarlo. Si racconta che andasse sino a Modena in pianelle, e non se ne accorse che a metà della via. Altri fatti si narrano della sua distrazione. Che cosa c'era dunque nella sua testa? C'era l'*Orlando furioso*. Niuna opera fu concepita né lavorata con maggior serietà.

E ciò che la rendeva seria non era alcun sentimento religioso, o morale o patriottico, di cui non era più alcun vestigio nell'arte, ma il puro sentimento dell'arte, il bisogno di realizzare i suoi fantasmi. Ci è ne' suoi fini il desiderio un po' di secondare il gusto del secolo, e toccare tutte le corde che gli erano gradite, un po' di tessere la storia o piuttosto il panegirico di casa d'Este. Ma sono

1. Cfr. la celebre ottava finale dell'*Orlando innamorato* (III, IX, 26): «... questi Galli, che con gran valore / vegnon per disertar non so che loco». La morte del Boiardo, cui allude subito dopo, seguì di pochi mesi, non di qualche anno, la calata di Carlo VIII. 2. *Ludovico... corte*: come s'è avvertito, seguendo il Baruffaldi. 3. *Bembo... latino*: la notizia, tramandata dall'antica storiografia (cfr. G. B. PIGNA, *I romanzi nei quali della poesia e della vita dell'Ariosto con nuovo modo si tratta*, Venezia 1554, p. 73) e accolta dal Baruffaldi, loc. cit., fu poi dimostrata falsa dal Carducci, in *Delle poesie latine edite ed inedite di L. Ariosto*, Bologna 1876. 4. *Pose mano... anni*: il Baruffaldi: «Sulla fine per tanto dell'anno 1505, o all'incominciare del 1506, in età d'anni 31 in circa mise mano all'opera, e vi impiegò presso a dieci anni»; op. cit., pp. 132-3.

fini che rimangono accessori naufragati e dimenticati nella vasta tela. Ciò che lo anima e lo preoccupa è un sentimento superiore, che è per lui fede, moralità e tutto, ed è il culto della bella forma, la schietta ispirazione artistica. E lo vedi mutare e rimutare, finché non abbia dato alle sue creazioni l'ultima forma che lo contenti. Da questa serietà e genialità di lavoro uscì l'epopea del Rinascimento, il tempio consacrato alla sola divinità riverita ancora in Italia, l'Arte.

Ludovico e Dante furono i due vessilliferi di opposte civiltà. Posti l'uno e l'altro tra due secoli, prenunziati da astri minori, furono le sintesi, in cui si compì e si chiuse il tempo loro. In Dante finisce il medio evo; in Ludovico finisce il Rinascimento.

Ritratto tutti e due della loro età. Dante fu più poeta che artista: all'artista nocquero la scolastica, l'allegoria, l'ascetismo, e la stessa grandezza ed energia dell'uomo. Ci era nella sua coscienza un mondo reale troppo vivo e appassionato e resistente, perché l'arte potesse dissolverlo e trasformarlo. E quel mondo reale era involuto in forme così dense e fisse, che il suo sguardo profondo non poté sempre penetrarvi e attingerlo nel suo immediato.

Tutto questo mondo è già sciolto innanzi a Ludovico, nella sua realtà e nelle sue forme. È sciolto per un lavoro anteriore al quale egli non ha partecipato. Già nel Petrarca spunta l'artista, che si foggia il mondo del suo cuore, e se lo compone e atteggia come pittore, e ci crede e ci si appassiona e ne sente i tormenti e le gioie. Già nel Boccaccio l'arte si trastulla a spese di quella realtà e di quelle forme. Già su quel mondo è passato il ghigno di Lorenzo, e il riso beffardo del Pulci, e già, vòto il tempio, è surta sugli altari la nuova divinità annunciata da Orfeo, tra' profumi eleganti del Poliziano. Ludovico non ha niente da affermare, e niente da negare. Trova il terreno già sgombro, e senza opera sua. Non è credente, e non è scettico; è indifferente. Il mondo in mezzo a cui si forma, destituito di ogni parte nobile e gentile, senza religione, senza patria, senza moralità, non ha per lui che un interesse molto mediocre. Buona pasta d'uomo, con istinti gentili e liberi, servo non fremente e ribelle, ma paziente e stizzoso, adempie nella vita la parte assegnatagli dalla sua miseria con fedeltà, con intelligenza, ma senza entusiasmo e senza partecipazione interiore. Lo chiamavano distratto. Ma la vita era per lui una distrazione, un accessorio, e la sua occupazione era l'arte. Andate a vedere quest'uomo mezzano e borghese come quasi tutt'i letterati di quel tempo, nella

sua bontà e tranquillità facilmente stizzoso, e che non sa conquistare la libertà e non sa patire la servitù, e tutto rimpiccinato e ritirato tra le sue contrarietà e le sue miserie si fa spesso dar la baia per le sue distrazioni e le sue collere; andate a vedere quest'uomo quando fantastica e compone. Il suo sguardo s'illumina, la sua faccia è ispirata, si sente un iddio. Là, su quella fronte, vive ciò che è ancora vivo in Italia, l'Artista.

Già questo mondo cavalleresco, che riempie la sua immaginazione, non era stato altro mai in Italia che un mondo di fantasia e visto da lontano. E quando ogni idealità si corrompe, molti cercavano ivi quell'ideale di bontà e di virtù che altri trovavano nella vita pastorale: così sorse sulle rovine del medio evo il poema cavalleresco e l'idillio, i due mondi poetici o ideali del Rinascimento. Una reminiscenza di quel mondo cavalleresco c'era, ma lontana e confusa per le date, per i luoghi e per i fatti; sicché veniva alla coscienza non da tradizioni nazionali, ma dalla lettura di romanzi tradotti o imitati. Pure una immagine vicina di quel mondo era nelle corti, dove appariva quel non so che signorile e gentile e umano che fu detto cortesia, e dove spesso si davano spettacoli che richiamavano alla mente quelle forme e que' costumi. Ci era dunque nella coscienza italiana un mondo della cortesia, contrapposto al mondo plebeo per la pulitezza delle forme e la gentilezza de' sentimenti; un mondo le cui leggi non erano derivate dal Vangelo, né da alcun codice, ma dall'essere cavaliere o gentiluomo; e anche oggi sentiamo dire: «in fé di gentiluomo». Ci era il codice dell'onore e dell'amore, che comprendeva gli obblighi del prode e leale cavaliere. La costanza e fedeltà nell'amore, la devozione al suo signore, l'osservanza della parola, la difesa de' deboli, la riparazione delle offese, erano gli articoli principali di quel codice, il cui complesso costituiva il così detto punto d'onore. Questo è quel mondo della cortesia che nel *Decamerone* apparisce come il mondo poetico in contrapposto con la rozzezza plebea: e in verità Gerbino e Guglielmo e la figlia di Tancredi e Federico degli Alberighi¹ sono belle immagini di un mondo superiore per finezza e fierezza di tempra. Ma nelle corti italiane, come quelle di Urbino, di Ferrara, di Mantova, era rimasto di quel mondo appena un barlume, e più nell'apparenza che nella sostanza, anzi non rado avveniva di vedere accoppiata con l'eleganza e la galan-

1. *Gerbino* . . . *Alberighi*: cfr. *Decam.*, rispettivamente IV, 4, 1 e V, 9 citt.

teria dei costumi la più sfacciata perfidia, come in Cesare Borgia. Un sentimento vero e profondo dell'onore non era dunque parte intima del carattere nazionale, e se allora potevano esserci uomini di onore, non ci era certo né un popolo, né una classe, dove l'onore fosse regola della vita, anzi quegli uomini colti e svegliati erano inclinati a dar dello sciocco a quelli che con loro danno o incomodità osservavano quelle leggi: non era virtù, era dabbenaggine, e destava quel leggiadro senso ironico, la cui punta è appena dissimulata nell'esclamazione del poeta:

*O gran bontà de' cavalieri antichi!*¹

Non ci era dunque in Italia un serio sentimento cavalleresco, che potesse ispirare qualche cosa come il *Cid*, e scaduto ogni sentimento religioso, morale e politico, l'onore rimaneva senza base, e non avea serbate che alcune delle sue qualità superficiali, e più brillanti che solide, di cui si vede il codice nel *Cortigiano* del Castiglione.² Perciò la cavalleria, come la mitologia e come il mondo religioso, non era fra noi altro che pura leggenda o romanzo, un mondo d'immaginazione, che interessava non per il suo ideale, ma per la novità, la varietà e la straordinarietà degli accidenti. Meno il suo significato era serio, e più il suo contenuto era fantastico e licenzioso, cancellati tutt'i limiti di spazio e di tempo e di verisimiglianza. Il cantastorie non si proponeva altro scopo che di stuzzicare la curiosità e appagare l'immaginazione, intessendo sul vecchio fondo tradizionale cavalleresco le favole più assurde, e intrigandole fra loro in modo da tener sospesa e curiosa l'attenzione. Indi quelle forme di narrare bizzarre, interrompendo, intramettendo, ripigliando co' passaggi più bruschi, e portando l'incoerenza fino nell'esterna orditura del racconto.

Già cominciava a spuntare una scienza dell'uomo e della natura. L'invenzione della stampa, la scoperta di Copernico, i viaggi di Colombo e di Amerigo Vespucci, gli scritti del Pomponazzi, i *Discorsi* del Machiavelli, la Riforma, la costruzione³ solida di gran-

1. *Orlando furioso*, I, 22. Propriamente: «O gran bontà de' cavalieri antichi!». 2. *Cortigiano del Castiglione*: un'opera che resta ai margini del quadro che la *Storia* vuole comporre. Cfr. anche p. 389. Nelle lezioni giovanili sui generi letterari: «Vi ha dialoghi comici nei quali il fine è la satira e l'ironia, ed in questi predomina la parte poetica, come nei dialoghi del Gelli, nel *Cortigiano* del Castiglione, e nei dialoghi del Gozzi», op. cit., II, pp. 42-3. 3. *la costruzione*: così in tutte le edizioni Morano. Nel ms. e nella «Nuova Antologia»: «la costituzione».

di Stati, come la Spagna, la Francia, l'Inghilterra, erano fatti colossali che rinnovavano la faccia del mondo.¹ Ma le conseguenze non erano ancora ben chiare, e il mondo moderno, il mondo dell'uomo e della natura, o, per dirlo in una parola, la scienza, era ancora come un sole involupato di vapori, che non danno via a' suoi raggi. E i vapori erano il mondo popolare dell'immaginazione, che suppliva alla scienza, riempiendo la terra di miracoli. Ogni specie di soprannaturale era accumulata e ammessa, il miracolo de' cristiani, il prodigio de' pagani, gl'incanti de' maghi e delle fate, le imposture degli astrologi. L'uomo stesso in mezzo a questa natura fatata e incantata era un attore degno di quel teatro: essere ancora primitivo, credulo, ignorante, abbandonato alle sue inclinazioni e passioni, determinato all'azione da subiti movimenti, anzi che da posata riflessione, e che non si ripiega mai in sé, non si studia, non si conosce, è tutto superficie, tutto fuori nel tumulto e nel calore della vita. Perciò è piuttosto anch'esso una forza naturale che un essere consapevole, una forza tirata e avvolta nel vario gioco degli avvenimenti, povera di «carattere» e di «autonomia».

Nondimeno l'Italia era il paese, dove l'uomo, come intelligenza, era più adulto, più formato dall'educazione e dalla coltura, e dove il soprannaturale sotto tutte le sue forme non era ammesso che come macchina poetica, un gioco d'immaginazione. Perciò, se in altre parti di Europa ci era ancora un legame tra il mondo cavalleresco e il mondo reale, questo legame era spezzato tra noi, e la cavalleria non era che un mondo di pura immaginazione.

Ludovico era tutt'altro che uomo cavalleresco, anzi tirava al comico. E quando prese a voler continuare la storia del Boiardo, era come un pittore che dipinge con la stessa indifferenza una santa o una ninfa o una fata, pur di dipingerla bene. Molti chiedono: — Quale fu lo scopo dell'Ariosto? — Non altro che rappresentare e dipingere quel mondo della cavalleria. Omero canta l'ira di Achille; Virgilio canta Enea; Dante canta la redenzione dell'anima; l'Ariosto non canta l'impresa di Agramante o di Carlo e

1. Anche Quinet: «La vraie merveille est que vous retrouvez le génie du XVI^e siècle dans l'artifice même employé pour le fuir; car ce genre d'invention répond à un sentiment très réel et à un fond de croyances unanimes; puisque les découvertes récentes, l'imprimerie, la poudre à canon, la boussole, l'Amérique, les Indes sortant des eaux, inspiraient alors à l'homme une idée prodigieuse de sa puissance sur la nature»; op. cit., I, pp. 188-9.

non le furie di Orlando e non gli amori di Ruggiero e Bradamante: l'impresa di Agramante è per lui come un punto fisso intorno al quale si sviluppa il mondo cavalleresco, non lo scopo, ma il tempo e il luogo nel quale si mostra quel mondo. Egli canta le donne e i cavalieri, le cortesie e le audaci imprese che furono «a quel tempo» che Agramante venne in Francia.¹ Le furie di Orlando e gli amori di Ruggiero sono non episodii, appunto perché non ci è un'azione unica e centrale, ma parti importanti di quell'immensa totalità che dicesi mondo cavalleresco. L'unità è dunque non questa o quella azione e non questo o quel personaggio, ma è tutto esso mondo nel suo spirito e nel suo sviluppo nel tal luogo e nel tal tempo. Se l'impresa di Agramante fosse non il semplice materiale dove si sviluppa il mondo cavalleresco, ma una vera e seria azione, lo scopo del poema, e se Orlando e Ruggiero fossero episodii in quest'azione, il romanzo sarebbe così difettoso, come difettosa sarebbe la *Divina Commedia*, a volerla giudicare con lo stesso criterio. Belli questi episodii che invadono l'azione e la soverchiano! Bella quest'azione che ha i suoi accidenti più importanti fuori del poema nella storia del Boiardo, e che ispira un interesse molto mediocre al poeta, il quale se ne ricorda solo allora che ha bisogno di raccogliere le fila troppo sparse in un centro, e volentieri e per lungo tempo se ne dimentica, e finita essa, continua senza di essa! Unità d'azione ed episodii sono un linguaggio convenzionale venutoci da Aristotile e da Orazio, e sarebbe cosa assurda a volerlo applicare al mondo cavalleresco. Perché l'essenza di quel mondo è appunto la libera iniziativa dell'individuo, la mancanza di serietà, di ordine, e di persistenza in un'azione unica e principale, sì che le azioni si chiamano avventure, e i cavalieri si dicono erranti. Staccarsi dal centro, andare vagando, e cercare avventure, è lo spirito di un mondo che ripugna così alla unità come alla disciplina. Volere organizzare questo mondo co' precetti di Orazio e di Aristotile è un volerlo falsificare. Il disordine qui è ordine, e la varietà è unità. Come l'unità del mondo nella sua infinita varietà è nel suo spirito o nelle sue leggi, così l'unità di questa vasta rappresentazione è nello spirito o nelle leggi del mondo cavalleresco.²

1. *Egli canta . . . Francia*: cfr. *Orl. fur.*, I, 1. 2. È toccata, sia pure sommariamente ma nella sostanza, la questione, che più era stata a cuore al De Sanctis hegeliano, dell'unità poetica del *Furioso*. Si vedano in proposito le lezioni giovanili sul poema, tra le più felici di quel tempo: «Hegel dice che la cavalleria è il trionfo dell'individuo sulla società, della varietà sull'unità,

La forza centripeta è assai fiacca in questo mondo della libertà e dell'iniziativa individuale; e ci vuole l'angiolo Michele o il demonio per tirare i cavalieri erranti a Parigi, dove si combatte. E non ci si trovano che un par di volte, e appena una giornata; ch  il di appresso corrono di nuovo dietro a' fantasmi delle loro passioni, tirati da amore, da vendetta, da gloria, e vaghi tutti di avventure strane e maravigliose. La stessa impresa di Agramante non   un fatto religioso o politico, ma anch'essa una grande avventura, cagionata dal desiderio della vendetta. Parigi   un punto stabile, dove stanno a offesa e difesa con gli eserciti Carlo e Agramante; ma i loro paladini e cavalieri, la pi  parte re e signori, vanno scorrendo per il mondo, e Parigi non   che un punto di convegno dove il racconto si raccoglie alcuna volta e si riposa, e di cui si vale il poeta per comporre e annodare le fila in certi grandi intervalli. Perch  al di sopra di quest'anarchia cavalleresca ci   uno spirito sereno e armonico, che tiene in mano le fila e le ordisce sapientemente, e sa stuzzicare la curiosit  e non affaticare l'attenzione, cansare in tanta variet  e spontaneit  di movimenti il cumulo e l'imbroglione, ricondurti innanzi improvviso personaggi e avvenimenti che credevi da lui dimenticati, e nella maggiore apparenza del disordine raccogliere le fila, egli solo tranquillo e sorridente in mezzo al tumulto di tanti elementi cozzanti. Parigi   il principal nodo dell'ordito,   come un faro, che di tanto in tanto brilla e illumina tutto intorno. La scena si apre a Parigi, appunto

della volont  sulla legge. E ci    confermato dalla storia. Non che al tempo della cavalleria non ci fosse una societ ; c'erano monarchi, leggi, milizie, tutto l'apparato esterno sociale, ma la forza non era col ; era nei cavalieri, ossia negli individui . . . Il poema non   sbagliato, perch  non osserva le regole: ma sarebbe sbagliato, se le osservasse. La sua unit , il suo ordine,   l'unit  nel disordine»; op. cit., I, pp. 223-4. Nei corsi zurighesi ribadiva ancora il concetto: «L'unit  interiore d'un poema   la societ  rappresentata con ogni sua forza e determinazione: al di sotto della guerra di Troia v'  la societ  greca contemporanea. La vita cavalleresca manca d'un centro chiamato il dovere, la legge che comandi a tutti; il centro   nominale: tutti se ne allontanano; la vita cavalleresca   la vita dell'immaginazione. Questo   il significato della vita cavalleresca. Questa unit  interna deve manifestarsi al di fuori, l'Ariosto doveva trovare un'azione che vi corrispondesse, giacch  l'unit  esterna   la rappresentazione dell'unit  interna. Se avesse creata un'azione centrale seria che producesse ogni parte, avrebbe falsificata la vita cavalleresca. Per virt  della situazione l'azione non deve esser tale che ogni fatto, ogni carattere, ogni passione ne sia determinato, ma tale che la vita cavalleresca le rimanga libera accanto»; *La poesia cavalleresca* cit., p. 90.

allora che le genti cristiane hanno avuto una gran rotta. E allora appunto, quando il bisogno è maggiore, Rinaldo, Orlando, Brandimarte vanno via. Rinaldo corre dietro a Baiardo, Orlando corre dietro ad Angelica, e Brandimarte corre dietro ad Orlando. Vi trovate già in pieno mondo cavalleresco: vi si sviluppano le avventure. E mentre essi corrono, Agramante mette il fuoco a Parigi, e Rodomonte vi entra solo e vi sparge il terrore. Parigi è salvato, perché una pioggia miracolosa spegne l'incendio, e Rinaldo guidato dall'angiolo Michele giunge proprio a tempo e disfà i pagani. Agramante che assediava, è assediato. I cavalieri pagani sono anche erranti. Ferraù cerca Orlando, a cui ha giurato di toglier l'elmo; Gradasso cerca Rinaldo, a cui vuol togliere Baiardo; Sacripante cerca Angelica; Marfisa, Rodomonte, Ruggiero, Mandricardo contendono e pugnano tra loro. Riesce al demonio di farli correre appresso al ronzino di Doralice, che li tira seco a Parigi. Giungono e disfanno i cristiani. Ma il dì appresso si raccende la discordia e vengono alle mani. Mandricardo è ucciso da Ruggiero; Marfisa e Rodomonte lasciano per ira il campo; e chi rimane? Rinaldo tra' cristiani, Ruggiero tra' pagani. Un duello tra Rinaldo e Ruggiero dee porre fine alla guerra. Ma Agramante rompe i patti, è disfatto, la sua flotta è dispersa da' nemici e da' venti, e vede di lungi la sua patria arsa da' cristiani. Il poema cominciato a Parigi si termina a Parigi, con le nozze di Ruggiero e la morte di Rodomonte. Parigi è il legame esteriore del racconto, ma non ne è l'anima o il motivo interiore. Il motivo è lo spirito di avventura e la soddisfazione degli appetiti, l'amore, o il punto d'onore, o il maraviglioso, che tirasi appresso il cavaliere, quando non sia sviato e impedito da forze soprannaturali. Il soprannaturale è qui come semplice macchina o forza, senza personalità; e forze sono e non persone Michele e il demonio e la Discordia e Atlante e Melissa. È un soprannaturale privo di ogni aureola e prestigio, e tali sono pure le spade e gli scudi incantati, e gli anelli fatati, e gl'ippogrifi, e la lancia di Argalia, e il corno di Astolfo, e simili storie viete e note, che lasciano fredda l'immaginazione del poeta. Si è così avvezzi a questo soprannaturale, che ci si sta dentro come in un mondo ordinario; quel fantastico in permanenza uccide sé stesso e perde le sue punte e i suoi colori; se interesse ci è, non è in quello, ma negli effetti tragici o comici che sa cavarne il poeta, come sono gli effetti comici del corno di Astolfo. Tra questo mondo sopranna-

turale vive una forza indisciplinata e quasi ancora primitiva, nelle varie sue gradazioni, dal mostro e dal gigante e dal pagano sino al cavaliere cristiano, il cui modello è nel codice di onore, e che rappresenta la civiltà e il progresso nella comune barbarie. I motivi spirituali di questo mondo, l'amore, l'onore e il meraviglioso o lo spirito di avventura, sono dal poeta portati a quell'ultimo punto che confina col ridicolo: l'amore toglie il senno ad Orlando ed imbestia Rodomonte; il punto d'onore degenera in puntiglio e produce i più strani effetti, la cui immagine tragica è Mandricardo, e il cui modello comico è Rodomonte nelle sue imprese sul ponte; il meraviglioso ti conduce sino alla soglia dell'inferno e nel paradiso terrestre e nel regno della Luna. Il mondo cavalleresco ne' suoi motivi interni è spinto all'ultima punta. Se l'elemento soprannaturale è fiacco, e la stessa Alcina pare quasi più una personificazione allegorica che una verace persona poetica, vivacissima è al contrario la pittura degli avvenimenti determinati da forze naturali e umane, che abbracciano tutto il circolo della vita nelle sue varie e contrarie apparenze. Vi si sviluppano profonde combinazioni estetiche, serie e comiche; come è Angelica che finisce moglie di un povero fante,¹ la pazzia di Orlando, la peregrinazione di Astolfo nella Luna, la discordia nel campo di Agramante, Agramante in vista di Biserta, e Gradasso fatato, che, guerreggiando tutta la vita per avere Baiardo e Durlindana, quando le ha ottenute e si crede felice, è ammazzato da Orlando. Reminiscenza di Achille è Ruggiero, liberato dagli ozi del castello incantato e dalle delizie di Alcina, e riuscito il più perfetto modello di cavaliere. Intorno a queste grandi combinazioni si aggruppano fatti minori, che danno il finito e il contorno a questo mondo nelle sue più lievi sfumature, come è la morte di Zerbino e il lamento d'Isabella, Olimpia abbandonata, la morte e le esequie di Brandimarte, le avventure di Grifone, Dudone, Marfisa, e le scene comiche di Martano, di Gabrina e di Giocondo.² Quantunque un mondo così fatto abbia un aspetto fuori dell'ordinario e si discosti tanto da' costumi e dal sentire del suo tempo, pure Ludovico ci sta così a suo agio e ne ha sì vivamente impressa l'immaginazione, che te

1. *come . . . fante*: cfr. *Orl. fur.*, XXIII, 120, vv. 3-4: «da troppo amor costretta si condusse / a farsi moglie di un povero fante». 2. Per le analisi particolari cfr. le lezioni giovanili sui generi letterari e i corsi zurighe-si citt.

lo dà alla luce con tutt'i caratteri di una vita presente e reale. E qui è il maraviglioso del genio ariostesco, rappresentare un mondo così straordinario con semplicità e naturalezza. Le condizioni di esistenza sono veramente fantastiche sino all'assurdo; ma una volta ammesse quelle basi, il movimento storico diviene profondamente umano e naturale. Si vegga con che fine gradazioni psicologiche è condotto Orlando sino a perdere il senno, con che scala intelligente è rappresentato il dolore di Olimpia, o la discordia de' pagani nel campo di Agramante. Perciò tutti quei personaggi ti stanno innanzi vivi, e non puoi dimenticarli più. Alcuni anzi son divenuti caratteri comici proverbiali, come Rodomonte, Gradasso, Sacripante, Marfisa. Il poeta non s'intromette niente nella sua storia, e più che attore, è spettatore che gode alla vista di quel mondo, quasi non fosse il mondo suo, il parto della sua immaginazione. Indi quella perfetta obbiettività e perspicuità del mondo ariostesco, che è stata detta chiarezza omerica. L'arte italiana in questa semplicità e chiarezza ariostesca tocca la sua perfezione, ed è per queste due qualità che l'Ariosto è il principe degli artisti italiani, dico artisti e non poeti. Non dà valore alle cose, slegate dalla realtà e puro gioco d'immaginazione; ma dà un immenso valore alla loro formazione, e intorno vi si travaglia con la maggiore serietà. Non ci è così piccolo particolare, che non tiri la sua attenzione, e non abbia le sue ultime finitezze. Appunto perché l'interesse è non nella cosa, ma nella sua forma, la maniera sobria e comprensiva di Dante è abbandonata, e non hai schizzi, hai quadri finiti. Ciò che nel *Decamerone* ti dà il periodo, qui te lo dà l'ottava, di una ossatura perfetta, e congegnata a modo di un quadro col suo protagonista, i suoi accessori e il suo sfondo. Il Poliziano ti dà una serie, di cui lascia il legame all'immaginazione; l'Ariosto ti dà un vero periodo, così distribuito e proporzionato che pare una persona. E l'effetto è non solo in quella ossatura materiale così solida e bene ordinata, ma in quell'onda musicale, in quella superficie scorrevole e facile, che ti fa giungere all'anima insieme coi fatti i loro motivi e i loro affetti. Nel secolo de' grandi pittori, quando l'immaginazione italiana mirava a dare all'immagine tutta la sua finitezza, l'Ariosto è pittore compito, che non ti lascia l'oggetto finché non ne abbia fatto un quadro. E non è che cerchi effetti di luce o di armonia straordinarii, o lusso di colori e di accessori: non ci è ombra di affettazione, o di pretensione; ci è

l'oggetto per sé stesso, che si spiega naturalmente. Il poeta fissa l'esteriorità nel punto che è viva, quando cioè è atteggiata così o così per movimenti interni o esteriori, e non osserva, non riflette, non la scruta, non l'interroga, non cerca al di dentro, non la palpa, non la maneggia per volerla abbellire. Nessun movimento subbiiettivo viene a turbare l'obbiettività del suo quadro; nessun movimento intenzionale. Non ci è il poeta, ci è la cosa che vive, e si move, e non vedi chi la move, e pare si mova da sé! Questa sublime semplicità nella piena chiarezza della visione è ciò che il Galilei chiamava a ragione la divinità dell'Ariosto.¹ E non è solo nel minuto, ma nelle grandi masse. La sua vista rimane tranquilla e chiara ne' più bruschi e complicati movimenti d'insieme. Indi è che dipinge duelli, battaglie, giostre, feste, spettacoli, paesaggi, castella, con quella purezza e semplicità di disegno che dipinge le cose minime. Nelle ottave del Poliziano la superficie non ha più nulla di scabro, ma ti accorgi che è stata strofinata, leccata, lisciata, e si vede l'intenzione dell'eleganza. Qui la superficie è così naturalmente piana, che ti par nata a quel modo, e che non possa essere altrimenti. Pigliamo ad esempio la rosa:

*questa di verdi gemme s'incappella;
quella si mostra allo sportel vezzosa;
l'altra, che in dolce foco ardea pur ora,
languida cade e il bel pratello infiora.²*

Qui la rosa m'ha aria di una fanciulla civettuola, che prende questa o quell'attitudine per parer vezzosa. L'incappellarsi, lo sportello, quell'ardere in dolce foco, sono immagini appiccatele da immaginazione umana. È la rosa non nella sua naturalezza immediata, ma come pare all'uomo. Ci si vede il lavoro dello spirito, che l'orna e la vezzeggia, la rosa passata attraverso lo spirito e uscitane trasformata. Vedi ora nell'Ariosto, la rosa,

*che in bel giardin su la nativa spina
mentre sola e sicura si riposa,
né gregge né pastor se le avvicina;*

1. *Questa . . . dell'Ariosto*: nelle *Considerazioni al Tasso*, Roma 1793, p. 85: «Questo mettere innanzi agli occhi . . . ha dell'andare della divinità dell'Ariosto» e p. 92: «Leggi con infinito stupore il divino Ariosto». Per il giudizio sul fortunato scritto galileiano, cfr. più oltre, p. 576 e relativa nota 3.
2. *Stanze per la giostra*, I, 78, vv. 5-8, già citati nel capitolo sul Poliziano. La similitudine ariostesca, in *Orl. fur.*, I, 42-3.

*l'aura soave e l'alba rugiadosa,
l'acqua, la terra al suo favor s'inchina!¹
Giovani vaghi e donne innamorate
amano averne e seni e tempie ornate.
Ma non sì tosto dal materno stelo
rimossa viene e dal suo ceppo verde,
che quanto avea dagli uomini e dal cielo
favor, grazia e bellezza, tutto perde.*

Questa è la storia o il romanzo della rosa. Il poeta ha aria non di descrivere, ma di raccontare, e ti pone innanzi la cosa nella sua verità naturale, sì che niente paia oltrepassato, esagerato, o trasformato. L'alba rugiadosa, il ceppo verde, la nativa spina, i giovani vaghi, le donne innamorate, i seni e le tempie, il gregge e il pastore sono tutte immagini naturali, distinte, plastiche, obbiettive, prodotte da una immaginazione impersonale, assorbita dallo spettacolo. E guarda alla movenza dell'ottava, con tanta semplicità che l'ultimo verso par ti caschi per terra, come vil prosa, a quel modo che è cascata la rosa da quella sua altezza verginale. Gli è che qui eleganza, armonia, colorito non vengono da alcun preconcetto dello spirito, ma sono la forma stessa delle cose, non il loro ornamento o la loro veste, ma la loro chiarezza. Come le cose minime, così le grandi masse sono disegnate con la stessa perspicuità e purezza. Fra tante battaglie e duelli e incanti e paesaggi non trovi mai ripetizioni o reminiscenze, perché ciascuna cosa è come un individuo perfettamente distinto e caratterizzato. Quadro, piccolo o grande che sia, prende la sua movenza e il suo colore dalla cosa rappresentata, e però ciascun quadro è in sé distinto e compiuto, condotto e disegnato negli ultimi particolari. Lo spirito ne' suoi preconcetti è limitato, e produce la «maniera», che ti pone innanzi non la cosa vista, ma il modo di guardarla, la visione: e perciò facilmente imitabili sono i poeti subbiettivi, ne' quali prevale la maniera, come il Petrarca, il Tasso, il Marino, e simili. Al contrario inimitabile è l'Ariosto che non ha maniera, perché è tutto obbiato e calato nelle cose, e non ha un guardare suo proprio e personale. Anzi egli ha una perfetta bonomia, un'aria di raccontare alla schietta e alla buona, come le cose gli si presentano, senza mettervi niente di suo. Ha un ingegno poroso, che riceve e rende le cose nella evidenza e distinzione della loro personalità, senza che esse trovino ivi intoppo o alterazio-

1. Nel ms. e nelle edizioni Morano: «l'aria, la terra al suo favor s'inchina!».

ne. Perciò il suo ingegno è trasmutabile in tutte guise,¹ non secondo il suo umore, ma secondo la varia natura delle cose. Con la stessa facilità e sicurezza vien fuori l'eroico, il tragico, il comico, l'idillico, il licenzioso, come qualità naturali delle cose, anzi che del suo spirito. Di che viene l'evidenza miracolosa di questo mondo nella sua infinita varietà e libertà, e la sua serietà artistica nel suo insieme e nelle minime parti. L'evidenza è in quel coglier gli oggetti vivi, cioè in azione, e metterti innanzi tutti gli accessori essenziali, anch'essi in azione, cioè come movimenti, attitudini o motivi, accessori che Dante fa indovinare, e che qui si sviluppano nelle larghe pieghe dell'ottava. E perché gli oggetti sono colti in azione o in movimento, le descrizioni sono rare e sobrie, e appena accennati i caratteri e i paesaggi, che sono l'uomo e la natura nel loro stato d'immobilità, e abbozzate le intramesse e le commettiture e le circostanze facilmente intelligibili, e gli antecedenti richiamati brevemente, e l'azione colta nel momento più interessante e condotta innanzi con le vele gonfie e con prospero vento. Mai non ti accade d'impaludare o di deviare: come in questo mondo par che non esistano limiti di spazio o di tempo, così nello stile non trovi intoppi o ingombri, e sei in acqua limpida e corrente. Tutto è succo e pieno di senso. Niente ci sta in modo assoluto: tutto è relativo e intenzionale, e concorre all'effetto, ora serio ora comico. L'effetto è quale te lo può dare un mondo di sola immaginazione, al quale il poeta non prende altra partecipazione che artistica, che non ha alcuna relazione con le sue passioni e i suoi sentimenti. L'effetto è una viva curiosità sempre nutrita e accompagnata spesso da una tranquilla soddisfazione, come chi sa di sognare, e gli piace, e tiene gli occhi mezzo chiusi, immerso in quella contemplazione. Il sogno gli piace, pure non dice nulla al suo cuore e alla sua mente: è un dolce ozio dell'immaginazione. È un flutto d'immagini così vive e limpide, così naturali e così espressive, che ti tengono a sé e non ti concedono alcuna distrazione; e ti giungono portate da onde sonore, tra colori e tra mormorii, che diletano la vista e suonano deliziosamente nell'orecchio. Quel mondo è il tuo *rêve*, o per dirla con linguaggio tolto a quel mondo, è il tuo castello incantato, il tuo sogno dorato. L'impressione non è così profonda che oltrepassi l'immaginazione e colpisca il tuo

1. è *trasmutabile in tutte guise*: riecheggiando il dantesco «trasmutabile son per tutte guise»; *Par.*, v, 99.

essere in ciò che di più serio ha il pensiero o il sentimento. La più gagliarda impressione ti suscita appena una emozione, nuvoletta nel suo formarsi già sciolta in quel limpido cielo. Di queste nuvolette leggere, appena disegnate, è sparso il racconto, e sono movimenti subitanei che provocano una risata o una lacrima, immediatamente repressi e trasformati. Eccone qualche esempio:

— *Ti raccomando ancora la mia Fiordi . . . —
ma dir non puote «ligi», e qui finio.*¹

*Stese la mano in quella chioma d'oro,
e ritirolla a sé con violenza;
ma come gli occhi in quel bel volto mise,
glie ne venne pietade e non l'uccise.*²

Così subitanee e così fugaci sono le tue emozioni, quando ti balzano innanzi certe immagini tenere. Si sveglia subito nel tuo cuore qualche cosa che si move, e che non puoi chiamare ancora sentimento, quando una nuova immagine ti avverte del gioco e ricasci nella tranquillità della tua visione. Una delle creature più simpatiche dell'Ariosto è Zerbino, e quando gli giunge addosso la spada di Mandricardo, ci è nel nostro cuore un piccol movimento, che risponde ai palpiti della sua Isabella; ma il poeta con una galanteria piena di grazia paragona la lunga e non profonda ferita al nastro purpureo, che partisce la tela d'argento ricamata dalla sua bella,³ e spegne in sul nascere quel movimento. La morte di Zerbino è una scena molto tenera, il cui sentimento troppo straziante è rintuzzato da immagini graziosissime. Isabella è china sul morente: il poeta la guarda, e la trova pallidetta come rosa,

*rosa non colta in sua stagion, sì ch'ella
impallidisca in su la siepe ombrosa.*⁴

Zerbino, morendo, nella sua disperazione manda un ultimo sguardo pieno di passione all'amata:

1. *Orl. fur.*, XLII, 14, vv. 3-4, che propriamente suonano: «né men ti raccomandando la mia Fiordi / ma dir non poté ligi, e qui finio». 2. *Ibid.*, XIX, 10, vv. 5-8. Il verso 6 propriamente suona: «e strascinollo a sé con violenza». 3. *ma il poeta . . . bella*: cfr. *ibid.*, XXIV, 66, vv. 1-4: «Così talora un bel purpureo nastro / ho veduto partir tela d'argento / da quella bianca man più ch'alabastro / da cui partire il cor spesso mi sento». Sulla tecnica ariostesca della trasposizione musicale dell'elemento drammatico, nell'episodio della morte di Zerbino, si veda la lezione zurighese; ed. cit. pp. 161-5. 4. *Orl. fur.*, XXIV, 80, vv. 5-6.

*per questa bocca e per questi occhi giuro,
per queste chiome onde allacciato fui.*¹

Talora è una sola circostanza ben collocata, che dal sentimentale ti gitta nell'immagine:

*e straccia a torto l'auree cresse chiome.*²

A quest'ufficio adempiono specialmente i paragoni, che nel più vivo dell'emozione te ne distraggono e ti presentano un altro oggetto. Sacripante nel suo dolore paragona la verginella alla rosa.³ Angelica incalzata da Rinaldo pare una cavriola fuggente, che abbia veduta la madre sotto i denti del pardo:

*ad ogni sterpo che passando tocca,
esser si crede all'empia fera in bocca.*⁴

L'impasto leone, l'uscito di tenebre serpente, l'orsa assalita nella petrosa tana, il vase a bocca stretta e a lungo collo, onde l'acqua esce a goccia a goccia, e simili spettacoli, non nuovi e non originali, come presso Dante, ma di apparenze e movenze vivacissime, sono gagliarde diversioni e distrazioni che riconducono la vita al di fuori anche nel maggiore strazio della passione. Veggasi nel canto quarantacinquesimo il lamento di Bradamante,⁵ che è una vera canzone elegiaca, sparsa di amabili paragoni. Quell'occhio vagante, che cerca sé stesso nella natura, ha già rasciutte le lacrime. Onde nasce quel tono generale del sentimento più vicino all'elegiaco e all'idillico che all'eroico e al tragico; ciò che è conforme non pure alla natura impressionabile e tenera del poeta, ma alla stessa tendenza dell'arte, dal Petrarca in qua. Anche la natura ri-

1. *Ibid.*, 79, vv. 3-4. 2. *Ibid.*, 86, v. 7. 3. *Sacripante . . . rosa: ibid.*, I, 42-3. È la famosa similitudine ricordata poco più indietro. 4. *Ibid.*, 34, vv. 7-8. I luoghi, di cui nel periodo che segue, sono rispettivamente XVIII, 178, v. 1: «Come impasto leon in stalla piena»; XVII, 11, v. 3: «come uscito di tenebre serpente»; XIX, 7, vv. 1-2: «come orsa che l'alpestre cacciatore / nella pietrosa tana assalita abbia»; e XXIII, 113, 3-4: «... nel vase / che largo il ventre e la bocca abbia stretta». 5. *Veggasi . . . Bradamante: ibid.*, XLV, 31 sgg. Nella lezione zurighese su Bradamante e Ruggiero: «Bradamante ondeggia fra il timore e la speranza. Non vi strazia; si lamenta, facendo de' paragoni . . . Cos'è questo lamento? Una specie di variazione sopra una sola melodia: — Deh torna a me, Ruggiero! — Un solo sentimento semplice con mille variazioni . . . In Ariosto, non v'è strazio, ma meraviglioso. Ride sempre sotto a' baffi; rimanete sempre nel puro campo dell'immaginazione»; ed. cit., p. 149.

mane tutta al di fuori e non ti cerca l'anima, com'è il giardino di Alcina e il paradiso terrestre.¹ Ci è l'immagine, non ci è il sentimento:

*Zaffir, rubini, oro, topazi e perle
e diamanti e crisoliti e jacinti
potriano i fiori assimigliar che per le
liete piagge v'avea l'aura dipinti.*

*Cantan fra' rami gli augelletti vaghi
azzurri e bianchi e verdi e rossi e gialli,
murmuranti ruscelli e cheti laghi
di limpidezza vincono i cristalli.²*

Qual è il suono che manda questa natura? quali impressioni? quali ispirazioni? Astolfo fra tanta bellezza guarda e passa, e non gli si move il core che di meraviglia alla vista di un muro che è tutto di una gemma

*più che carbonchio lucida e vermiglia.
O stupenda opra! o dedalo architetto!³*

Non hai dunque il sentimento della natura, come non hai il sentimento della patria, della famiglia, dell'umanità, e neppure dell'amore, dell'onore. In luogo del sentimento hai la sentenza morale, che è la sua astrazione, il sentimento naturalizzato e cristallizzato in bei versi, come:

*il miser suole
dar facile credenza a quel che vuole.⁴*

Ecco magnifiche sentenze intorno all'amore:

*Quel che l'uom vede, Amor gli fa invisibile,
e l'invisibil fa vedere Amore.⁵*

*Che non può far di un cor che abbia soggetto
questo crudele e traditore Amore?⁶*

*Che lietamente in sul principio applaude,
e tesse di nascosto inganno e fraude.⁷*

1. com'è . . . terrestre: *ibid.*, rispettivamente VI, 20 sgg. e XXXIV, 49 sgg.
2. *Ibid.*, XXXIV, 49, vv. 1-4 e 50, vv. 1-4. 3. *Ibid.*, 53, vv. 4-5. 4. *Ibid.*, I, 56, vv. 7-8. 5. *Ibid.*, vv. 5-6. 6. *Ibid.*, IX, 1, vv. 1-2. 7. *Ibid.*, XIII, 4, vv. 7-8. Il verso 7 propriamente suona: «che dolcemente nei principii applaude».

*Amor che sempre
d'ogni promessa sua fu disleale,
e sempre guarda come involva e stembre
ogni nostro disegno razionale.¹*

*Io dico e dissi e dirò finch'io viva,
che chi si trova in degno laccio preso,
pur che altamente abbia locato il core,
pianger non dee, se ben languisce e muore.²*

*Chi mette il piè sull'amorosa pania,
cerchi ritrarlo e non v'inveschi l'ale:
ché non è in somma Amor se non insania,
a giudizio de' savi universale.³*

*Oh gran contrasto in giovanil pensiero
desir di lauda ed impeto d'amore!
Né chi più vaglia, ancor si trova il vero,
ché resta or questo, or quel superiore.⁴*

*Amor sempre rio non si ritrova:
se spesso nuoce, anche talvolta giova.⁵*

*La lunga assenza, il veder vari luoghi,
praticare altre femmine di fuore,
par che sovente disacerbi e sfoghi
dell'amorose passioni il core.⁶*

*Amor dee far gentile un cor villano,
e non far d'un gentil contrario effetto.⁷*

Queste sentenze non sono osservazioni profonde e originali, ma luoghi comuni assai bene versificati, che non lasciano alcun vestigio di sé. Il sentimento, ora condensato in una sentenza, ora tradotto in una immagine, appena nato, si dissolve. Non mancano tratti sentimentali, come è la risposta di Dardinello a Rinaldo, o di Agramante a Brandimarte, o i lamenti di Olimpia o di Orlando o di Cloridano⁸ così musicali ed elegiaci; ma stanno come inviluppati in quel mare fantastico, e naufragati sotto a quei flutti d'immagini. Sono voci d'angoscia e di passione, che prima di giungere

1. *Ibid.*, 20, vv. 1-4. 2. *Ibid.*, XVI, 2, vv. 1-2 e 7-8. 3. *Ibid.*, XXIV, 1, vv. 1-4. 4. *Ibid.*, XXV, 1, vv. 1-4. 5. *Ibid.*, II, 2, vv. 7-8. 6. *Ibid.*, XXVIII, 47, vv. 1-4. 7. *Ibid.*, XXXII, 93, vv. 1-2. 8. *Non mancano...* Cloridano: la risposta di Dardinello a Rinaldo, XVIII, 149 sgg.; di Agramante a Brandimarte, XLI, 42 sgg. Per i lamenti di Olimpia, di Orlando e di Cloridano, cfr. rispettivamente X, 27; XXIII, 126 e XVIII, 171.

a noi già si confondono col rumore delle onde e diventano visibili, sono immagini. Un ultimo esempio ce lo dà Orlando, che piangendo e chiamando Angelica la paragona ad un'agnella smarrita,¹ e ci fa intorno de' ricami.

In una società così poco sentimentale, così superficiale e mobile, e così ricca d'immaginazione, come povera di coscienza, si può concepire quale viva ammirazione dovessero destare questi quadri plastici. La nuova letteratura iniziata in quei giri musicali del *Decamerone* si contemplava e si ammirava in queste flessuose ottave, dove la vita nella sua rapida vicenda è così palpabile e così limpida. «Procul este, profani.»² Nessuna ombra del reale, nessuno spettro del presente, nessuna voce profonda del cuore o della mente venga a turbare questa danza serena. Siamo nel regno della pura arte: assistiamo a' miracoli dell'immaginazione.³ Il poeta volge le spalle all'Italia, al secolo, al reale e al presente, e naviga come Dante in un altro mondo, e quando dalla lunga via ritorna, si circonda, come d'una corona, di poeti e di artisti, vera immagine di quella Italia, madre della coltura e dell'arte, a cui egli presentava l'*Orlando*.⁴ Ma Dante si traeva appresso nell'altro mondo tutta la terra: la patria lo inseguiva anche colà co' suoi fantasmi. Ludovico naviga con la testa scarica e il cuore tranquillo, come un pittore che viaggia e dipinge quello che vede. Ciò che gli fa tremare la mano, ciò che gli fa battere il cuore, è questo solo pensiero: «Quello che mi sta nella testa, quello che io vedo così bene qua dentro, uscirà così sulla tela?». E tocca e ritocca, sino alla morte, scontento, inquieto: perché non è tranquillo, chi ha qualche cosa a realizzare, sulla terra. Ciò che Ludovico ha a realizzare non è questo o quel contenuto nella sua realtà e serietà. Il mondo cavalleresco è per lui fuori della storia, libera creatura della sua imma-

1. *la paragona . . . smarrita*: cfr. *ibid.*, VIII, 76, vv. 3-4: «come, poi che la luce è dipartita, / riman tra' boschi la smarrita agnella». 2. Virgilio, *Aen.* VI, 258: «Procul, o procul este profani» («Lontano, state lontano, profani»). 3. *Nessuna . . . immaginazione*: analogamente Quinet: «Plus le présent est triste, plus il retient l'Italie dans le monde de la féerie; il l'arrache aux souvenirs des invasions, aux déprédations des Allemands, des Français, des Espagnols, pour la jeter dans un sentier merveilleux à la poursuite de Bradamante et d'Angélique. Il l'attire, la conduit dans la forêt des songes; puis, quand elle y est entrée, il la fait appeler par des voix de sirènes, jusqu'à ce qu'elle soit si bien égarée qu'il lui soit impossible de retrouver le chemin saignant du monde réel»; op. cit., I, p. 182. 4. *si circonda . . . Orlando*: intende la rassegna finale degli artisti e dei poeti: *Orl. fur.*, XLVI, 2 sgg.

ginazione. Ciò che ha a realizzare in quello è la forma, la pura forma, la pura arte, il sogno di quel secolo e di quella società, la musa del Risorgimento. Ed ha tutte le qualità da ciò. Ha sensibilità più che sentimento; ha impressioni ed emozioni più che passioni; ha vista chiara più che profonda; ha l'anima tranquilla, sgombra di ogni preoccupazione, piena di fantasie, allegra nella produzione, e tutta versata al di fuori nei suoi fantasmi. È lo spirito non ancora consapevole, che vive al di fuori e si espande nel mondo e s'immedesima con quello e lo riflette puro con brio giovanile. Così è venuto fuori quasi di un getto, quasi per generazione spontanea, questo mondo cavalleresco, sorriso dalle Grazie, di una freschezza eterna, tolto alle ombre e a' vapori e a' misteri del medio evo, e illuminato sotto il cielo italiano di una luce allegra e soave. Niente è uscito dalla fantasia moderna che sia comparabile a questo limpido mondo omerico. Il Risorgimento realizzava il suo sogno, la nuova letteratura avea trovato il suo mondo.

E che cosa voleva questa nuova letteratura? Non voleva già questo o quel contenuto. Era scettica e cinica, e credeva solo all'arte. E l'Ariosto le dava questo mondo dell'arte in un contenuto di pura immaginazione.

Ma non ci accostiamo molto a questa bella esteriorità. Se ci mettiamo sopra la mano, la ci fugge come ombra, e se guardiamo al di sotto, pare non ci sia nulla. Quando leggi Omero, senti uscirne, non sai come, le mille voci della natura, che trovano un'eco nelle tue fibre, e sembrano le tue voci, le voci della tua anima. Gli è che ivi la forma è esso medesimo il contenuto, e il contenuto sei tu, è vita della tua vita, è sangue del tuo sangue. Qui il contenuto è un giuoco della immaginazione, e non ti ci profondi e non ti ci appassioni, appunto perché hai il sentimento che è un giuoco. Talora sta per spuntarti la lacrima, quando ti svegli di un tratto e scoppi in una risata.

Pare, ma non è vero, che al di sotto di questa bella esteriorità non ci è nulla. Al di sotto ci è Momo, ci è lo spirito di Giovanni Boccaccio.

L'elemento dell'arte negativo e dissolvente avea già percorso tutto il suo ciclo a Firenze, giunto sino alla pura buffoneria. Il Boccaccio, il Sacchetti, il Magnifico, il Pulci, il Berni hanno il proposito espresso della caricatura, hanno innanzi un mondo reale, di cui mettono in rilievo il lato comico. L'Ariosto non ha inten-

zione di mettere in gioco la cavalleria, come fece il Cervantes,¹ e nel suo mondo s'incontrano episodii comici, e anche licenziosi, e anche grotteschi, come la Gabrina,² con la stessa indifferenza che s'incontrano episodii tragici ed elegiaci. Ma, se il suo riso non è intenzionale, non è neppure un semplice mezzo di stile per divertire i lettori buffoneggiando, come fece poi il Berni nel suo *Orlando*.³ Il suo riso è più serio e più profondo.

È il riso dello spirito moderno, diffuso sul soprannaturale di ogni qualità; è, se non ancora la scienza, il buon senso, generato da un sentimento già sviluppato del reale e del possibile, è il riso precursore della scienza.

Ludovico è innanzi tutto un artista. A questo mondo cavalleresco egli non ci crede; pur se ne innamora, ci si appassiona, ci vive entro, ne fa il suo mondo, più serio a lui che tutto il mondo che lo circonda. Ma è un amore, un interesse semplicemente di artista. La sua immaginazione se lo assimila, ne acquista una piena intelligenza, fa e disfà, compone e ricompone, con assoluta padronanza, come materia di cui conosce tutti gli elementi, e che atteggia e configura a suo genio. La materia, in Dante così resistente e scabra, qui perde i suoi angoli e le sue punte, e come cera, riceve tutte le impressioni. L'immaginazione le si accosta sgombra di ogni preconetto e di ogni intenzione, e vi si cala e vi si obblia, e pare non sia altro che la stessa materia. Il creatore è scomparso nella creatura. L'obiettività è perfetta. Ma guarda bene, e vedrai sulla faccia di quella creatura la fisionomia poco riverente di colui che l'ha creata, e che in certi momenti pare si burli della tua emozione e ti squadri la mano. Non sai se è di te che si burli o della

1. *come fece il Cervantes*: sul *Don Quijote* e il rapporto fra il reale e il meraviglioso, cfr. anche più oltre, p. 464, e lo schema delle lezioni giovanili sui generi letterari, dedicate alla storia del romanzo; op. cit., I, pp. 237-8. Ma in particolare, per la diversità dei due mondi poetici, si veda la terza lezione del corso zurighese sulla poesia cavalleresca: « Nel Cervantes il ridicolo della Cavalleria è tolto non dalla sua essenza, ma dal suo contrasto coi tempi prosaici; tutto quel romanzo è una lunga antitesi. L'Ariosto ha sviluppato nella Cavalleria un germe di dissoluzione che è al di dentro di lei, nella sua natura. La Cavalleria, come sviluppo rigoglioso di forze individuali, è sublime, è Rodomonte a Parigi; ma in questo è ancora il suo debole, il comico. Sono forze mancanti di centro, eslegi, indisciplinate, che rendono impossibile una seria azione epica . . . »; ed. cit., p. III. 2. *come la Gabrina*: per la figura « grottesca » di Gabrina si vedano specialmente i canti XII, 92; XX, 106 sgg. e XXIV, 45. 3. *come fece . . . Orlando*: cfr. p. 436 e relativa nota 3.

sua creatura, e a ogni modo ci mette una grazia, che gli daresti un bacio. La burla ti coglie improvviso, nella maggiore serietà della rappresentazione. Una barzelletta, un motto ti disfà in un istante le creazioni più interessanti, e ti avviene così spesso, che non ti abbandoni più e prendi guardia, e ti avvezzi a poco a poco a quell'ambiente equivoco nel quale si aggira quel mondo. Quando l'autore sembra interamente scomparso nella sua creazione, tu non te la lasci fare, e sai che un bel momento metterà fuori il capo e ti farà una smorfia. Di sotto a quella obbiettività omerica si sviluppa di un tratto sotto forma d'ironia l'elemento subbiettivo e negativo.

Cosa è dunque questo mondo? È la sintesi del Risorgimento nelle sue varie tendenze. È il medio evo, il mondo chiamato barbaro, il passato, rifatto dall'immaginazione e disfatto dallo spirito. Ci è lì dentro quel sentimento dell'arte, quel culto della forma e della bellezza, quella obbiettività di una immaginazione giovane, ricca, analitica, pittoresca, che caratterizza la nuova letteratura, che genera i miracoli della pittura e dell'architettura, e che lì giunge alla sua perfezione, congiunta con lo splendore e con l'armonia la massima semplicità e naturalezza di disegno. E c'è insieme quell'intimo senso dell'uomo e della natura, o del reale, che ti atteggia il labbro ad un ghigno involontario, quando ti vedi sfilare innanzi un mondo fuori della natura e fuori dell'uomo, generato dalla tua immaginazione. Tu ammassi le nuvole; tu le configuri; tu formi i magnifici spettacoli; e tu te la ridi, perché sai che quel mondo sei tu che lo componi, e non ci vedi altra serietà se non quella che gli dà la tua immaginazione. Tu sei a un tempo fanciullo e uomo. Come fanciullo, senti bisogno di esercitare la tua immaginazione, e formi soldati e castelli e ci fantastichi intorno; ma ecco sopraggiungere l'uomo, che ti fa un ghigno, e quel ghigno vuol dire: — Sono soldati e castelli di carta. — La cultura è nel suo fiore, l'immaginazione è nel maggior vigore della sua espansione, ed opera i più grandi miracoli dell'arte; ma lo spirito è già adulto, materialista e realista, incredulo, ironico, e si trastulla a spese della sua immaginazione. Questo momento dello spirito moderno, che ricompone il passato non come realtà, ma come arte, e, appunto perché semplice gioco d'immaginazione o arte pura, lo perseguita della sua ironia, è la vita interiore del mondo ariostesco, è il suo organismo estetico. Prendi un quadro di Raffaello

ed un sonetto del Berni, ed avrai accentuati gli estremi, tra' quali erra questa unità superiore, dove sono fusi e temperati ciò che è troppo ideale nell'uno e ciò che è troppo grossolano nell'altro. La quale fusione è fatta con gradazioni così intelligenti e con passaggi così naturali, e il lettore fin dal principio vi è così ben preparato, che non hai dissonanze o stonature, e niente ti urta, perché il poeta opera senza coscienza o intenzione, e concepisce a quel modo naturalmente, ed è lui medesimo l'unità che comunica al suo mondo.

Vedi come concepisce. Il protagonista non è il savio Orlando, ma Orlando matto e furioso. Questo tipo della cavalleria così trasformato è già una concezione ironica. Ma guarda ora come vien fuori questa concezione. Il momento della pazzia è rappresentato con tale realtà di colorito, che la tua illusione è perfetta. Ci si vede una profonda conoscenza della natura umana nelle sue più fine gradazioni. È un «crescendo» di particolari e di colori, che ti rendono naturalissimo un fatto così straordinario. Venuto in furore e matto,¹ il poeta te lo abbandona alle risate del pubblico. Ad una scena tenera succede la più schietta allegrezza comica, la caricatura spinta sino alla buffoneria. Anche il modo come Orlando riacquista il senno ha un profondo senso comico. Secondo le tradizioni del medio evo, l'uomo non può trovare la pace che nell'altro mondo. È la base della *Divina Commedia*. Il poeta materializza questo concetto e lo rende comico, cavandone la bizzarra concezione che ciò che si perde in terra, si ritrova nell'altro mondo. Di qui il viaggio di Astolfo sull'ippogrifo nell'altro mondo,² che è una vera parodia del viaggio dantesco. Il fumo e il puzzo gl'impedisce³ di entrare nell'inferno; ma all'ingresso trova le prime peccatrici, punite, come Lidia, per la soverchia crudeltà verso gli amanti. È il concetto della Francesca da Rimini preso a rovescio, e divenuto comico. Poi sale al paradiso terrestre, e in un bel palagio di gemme trova san Giovanni evangelista, Enoch ed Elia, che gli danno alloggio in una stanza e provvedono di buona biada il suo cavallo, e a lui danno frutti di tal sapore,

1. *Venuto in furore e matto*: cfr. la proposizione del poema, I, 2, vv. 1-3: «Dirò d'Orlando in un medesimo tratto / cosa non detta in prosa mai né in rima / che per amor venne in furore e matto . . .». 2. *il viaggio . . . mondo*: cfr. *Orl. fur.*, XXXIV, 7 sgg. 3. *gl'impedisce*: così nel ms. e nelle edizioni Morano. Nella «Nuova Antologia»: «gli impediscono».

*che a suo giudizio senza
scusa non sono i due primi parenti
se per quei fur si poco ubbidienti.¹*

Astolfo vi trova buon cibo, buon riposo «e tutt'i comodi». È il paradiso terrestre materializzato. Di là, «uscito dal letto», con san Giovanni ascende sulla Luna. Qui la parodia prende forma satirica, senza fiele e in aria scherzosa. In un vallone è ammassato ciò che in terra si perde:

*Le lacrime e i sospiri degli amanti,
l'inutil tempo che si perde a gioco,
e l'ozio lungo d'uomini ignoranti;
vani disegni che non han mai loco,
i vani desiderii sono tanti,
che la più parte ingombran di quel loco.
Ciò che in somma qua giù perdesti mai,
là su salendo ritrovar potrai.²*

Per comprendere questa ironia, bisogna ricordare che la Luna era come un castello di Spagna o un castello in aria nelle idee popolari, e anche oggidì uno che vive nelle astrattezze si dice che sta nel regno della luna. Là si trova in varie ampolle un liquore sottile e molle,³ che è il senno che si perde in terra.

*Di sofisti e di astrologhi raccolto
e di poeti ancor ve n'era molto.*

Chiama sofisti i filosofi e li mette a un mazzo con gli astrologhi e i poeti. Dove il medio evo vedea il maggior senno, egli vede vacuità e astrazione. La fine è di una schietta allegria:

*e vi son tutte l'occorrenze nostre;
sol la pazzia non vi è poca, né assai,
ché sta qua giù, né se ne parte mai.⁴*

L'ironia colpisce anche Angelica, la figliuola del maggior re del Levante, l'amata di Orlando, di Rinaldo, di Sacripante, di Ferraù, che finisce moglie di un povero fante.⁵ La scena comincia

1. *Orl. fur.*, xxxiv, 60, vv. 6-8. Subito dopo, sono parafrasati i versi 4 e 7-8 della stanza 61: «che tutti e tutti i comodi ivi ebbe» e «si vide incontra nell'uscir del letto / il discepol da Dio tanto diletto». 2. *Ibid.*, 75. 3. *un liquore sottile e molle: ibid.*, 83, v. 1: «Era come un liquor sottile e molle». Il distico che segue, *ibid.*, 85, vv. 7-8. 4. *Ibid.*, 81, vv. 6-8. 5. *che finisce... fante: ibid.*, xxiii, 120, vv. 3-4 citt. Sull'ironico sorriso con cui il poeta congeda il personaggio di Angelica, si veda anche più oltre, p. 596.

nel Boiardo con le più eroiche apparenze della cavalleria, giostre, tornei, duelli, con Carlomagno circondato de' suoi paladini, tra il fiore de' cavalieri di Francia, di Spagna, di Lamagna, d'Inghilterra, tra cui pompeggia la figura di Angelica, la reina del racconto, e va a finire in un idillio, negli amori di Angelica e Medoro. Ciò che nel Boiardo ha proporzioni epiche e cavalleresche, soprattutto nelle battaglie di Albracca,¹ passando nel cervello di Ludovico, si trasforma in una concezione ironica.

Anche nella guerra tra Carlo e Agramante, unità esteriore e meccanica del poema, la cavalleria è guardata da un aspetto comico. Il lato eroico della cavalleria è l'individualità, quella forza d'iniziativa che fa di ogni cavaliere l'uomo libero, che trova il suo limite in sé stesso, cioè a dire nelle leggi dell'amore e dell'onore, a cui ubbidisce volontariamente. Togli il limite, e l'iniziativa individuale diviene confusione e anarchia, l'eroico diviene comico. Il cavaliere non ubbidisce più che a' suoi istinti e passioni; si sviluppa in lui la parte bestiale, nascono collisioni e attriti del più alto effetto comico. Il concetto è già adombrato con brio nel ritratto della Discordia, capitata da san Michele² in un convento di frati, «tra santi ufficii e messe»:³

*avea dietro e dinanzi e d'ambi i lati
notai, procuratori ed avvocati.*

Questa scena, dove sono attori san Michele, il Silenzio, la Frode, la Discordia, è ammiratissima per originalità di concezione e fusione di colori:

*Dovunque drizza Michel angel le ale,
fuggon le nubi e torna il ciel sereno,
gli gira intorno un aureo cerchio, quale
veggiam di notte lampeggiar baleno.⁴*

Versi stupendamente epici, che vanno digradando fin nel satirico con naturali mutamenti di tono. Ed è un satirico ancora più efficace, perché non ci è apparenza d'intenzione satirica, anzi ci si rivela una bonomia, un'aria senza malizia, dov'è la finezza dell'ironia ariostesca. La Discordia fa il suo mestiere, e ne viene

1. nelle battaglie di Albracca: cfr. *Orl. innam.*, I, x e XIV e *passim*. 2. *capitata da san Michele*: così anche nel ms. Nella «Nuova Antologia»: «trovata da san Michele». 3. *Orl. fur.*, XIV, 82, vv. 5-6: «e ritrovolla in questo nuovo inferno / (ch'il crederia?) tra santi uffici e messe». Il distico che segue, *ibid.*, 84, vv. 7-8. 4. *Ibid.*, 78, vv. 1-4.

la famosa scena nel campo di Agramante rimasta proverbiale, dov'è il vero scioglimento dell'azione, il motivo interno della dissoluzione e della sconfitta dell'esercito pagano.¹ I movimenti comici in questa scena sono più nelle cose che nelle frasi, fondati su quel subitaneo e impreveduto delle impressioni e degli istinti, che toglie luogo alla riflessione e spinge i cavalieri gli uni contro gli altri. Rodomonte è il più spiccato carattere di questo genere, ed è rimasto proverbiale, mistura di forza e di coraggio e di bestialità. Le sue imprecazioni contro le donne, la sua credulità e sciocchezza nel fatto d'Isabella, la sua comica lotta col pazzo Orlando, la sua scurrilità e grossolanità verso Bradamante² sono tratti felicissimi, che mettono in evidenza il cavaliere errante nel suo aspetto comico, materia gigantesca vuota di senno, grossolana e bestiale. Il contrapposto è Ruggiero, «di virtù fonte»,³ nel quale il poeta ha voluto rappresentare la parte seria ed eroica del cavaliere, leale, gentile, magnanimo. Nella sua concezione ci entra un po' l'Achille omerico, un po' Damone e Pizia, Quinzio e Flaminio, collisioni tra l'onore e l'amore, tra l'amore e l'amicizia, da cui escono molti effetti drammatici. Ma chi ha studiato un po' Ludovico, come si dipinge egli medesimo, vede che l'uomo è al di sotto del poeta, né in lui ci è la stoffa, da cui escono le grandi figure eroiche, né ci è nel suo tempo. Manca al suo eroe prediletto semplicità e naturalezza: l'eroico va digradando nel fantastico e nell'idillico. Perciò il suo Ruggiero non ha potuto togliere il posto a Orlando e Rinaldo, gli eroi dell'antica cavalleria, e malgrado le sue simpatie pel fondatore di casa d'Este, l'interesse è assai più per Orlando e Rodomonte, creazioni geniali e originali.

L'ironia è non solo nella concezione fondamentale del poema, ma negli accessori cavallereschi. L'amore di Orlando verso Angelica è stato perfettamente cavalleresco, sì che, avendola per molto tempo in sua mano, non le ha tolto l'onore, «almeno» secondo che Angelica ne assicura Sacripante, il quale dal canto suo non vuole essere «così sciocco».⁴ Doralice piange la morte di Man-

1. *e ne viene . . . pagano*: cfr. *ibid.*, xxvii, 39 sgg. Nella terza lezione cit. sulla poesia cavalleresca: «L'epica che si sta sciogliendo a poco a poco, diverrà materia da Aristofane nella Discordia»; ed. cit., p. 114. 2. *Le sue . . . Bradamante*: cfr. *ibid.*, rispettivamente xxvii, 117 sgg.; xxix, 3 sgg. e 40 sgg.; xxxv, 46 sgg. 3. *Ibid.*, xxvii, 30, vv. 1-3: «La forza del terribil Rodomonte, / quella di Mandricardo furibondo, / quella del buon Ruggier, di virtù fonte . . .». 4. *Ibid.*, I, 55 sgg. e in particolare 57, vv. 1-2: «Se mal si seppe

dricardo; ma, se non fosse vergogna, andrebbe «forse» a stringer la mano a Ruggiero:

*Io dico forse, non ch'io ve l'accerti,
ma potrebbe esser stato di leggieri.¹*

*Per lei buono era vivo Mandricardo;
ma che ne volea far dopo la morte?*

Un riso scettico aleggia sulle virtù cavalleresche e sui grandi colpi de' cavalieri, quei gran colpi «ch'essi soli sanno fare».² Una frase, un motto scopre l'ironia sotto le più serie apparenze. È un riso talora a fior di labbra, appena percettibile nella serietà della fisionomia.

Questo risolino che quasi involontariamente erra tra le labbra e non si propaga sulla faccia, e non degenera che assai di rado in aperta e sonora risata, questa magnifica esposizione artistica che ti dà tutta l'apparenza e l'illusione della realtà nelle cose più strane e assurde, tutto questo, fuso insieme senz'aria d'intenzione e di malizia e con perfetta bonarietà, ti mostra la concezione come un corpo in movimento e cangiante, che non puoi fissare e definire, più simile a fantasma che a corpo.³ Non sai se è cosa seria o da burla; pur ti piace, perché, mentre la tua immaginazione è soddisfatta, il tuo buon senso non è offeso, e contempi le vaghe fantasie egregiamente dipinte di secoli infantili col risolino intelligente di un secolo adulto.

Questo mondo, dove non è alcuna serietà di vita interiore, non religione, non patria, non famiglia, e non sentimento della natura, e non onore e non amore, questo mondo della pura arte, scherzo

il cavalier d'Anglante / pigliar per sua sciocchezza il tempo buono . . . ».
1. *Ibid.*, xxx, 72, vv. 1-2. I successivi, *ibid.*, 73, vv. 1-2. 2. *Ibid.*, 52, vv. 5-6: «d'uno di quei gran colpi che far sanno, / gli fu lo scudo per mezzo diviso». 3. Il motivo dell'ironia, che sostanzia e illumina di sé tutto il poema, era già stato colto acutamente dal Gioberti, nelle pagine del *Primato* dedicate all'*Orlando furioso*: «L'ironia comica di lui non è intera ed espressa, come quella del Cervantes e del Berni, non è ad intervalli, come quella di Omero, di Dante, del Shakespeare, del Guarini e dei drammatici spagnuoli; . . . Il lepore dell'Ariosto è, all'incontro, presso che continuo, quasi sempre dissimulato, e nasce per lo più dalla natura delle cose stesse che si raccontano . . . L'Ariosto, come tutti gl'ingegni grandi, avanza in parte il suo secolo . . . , presente il moto e i progressi dell'età moderna . . . »; in *Pensieri e giudizi di Vincenzo Gioberti sulla letteratura italiana e straniera*, a cura di F. Ugolini, Firenze 1856, pp. 347-8.

di una immaginazione che ride della sua opera e si trastulla a proprie spese, è in fondo una concezione umoristica profundata e seppellita sotto la serietà di un'alta ispirazione artistica. Il poeta considera il mondo non come un esercizio serio della vita nello scopo e ne' mezzi, ma come una docile materia abbandonata alle combinazioni e a' trastulli della sua immaginazione. Ci è in lui la coscienza che il suo lavoro è così serio artisticamente, come è serio il lavoro di Omero, di Virgilio o di Dante, e ci è insieme la coscienza che è un lavoro semplicemente artistico, e perciò dal punto di vista del reale uno scherzo, o come dicea il cardinale Ippolito, una corbelleria. E sarebbe stato una corbelleria, se l'autore avesse voluto dargli più serietà che non portava, e fondarvi sopra una vera epopea. Ma la corbelleria diviene una concezione profonda di verità, perché il poeta è il primo a riderne dietro la tela, ed ha l'aria di beffarsi lui de' suoi uditori. Questo stare al di sopra del mondo, e tenerne in mano le fila, e fare e disfare a talento, considerandolo non altrimenti che un arsenale d'immaginazione, è ciò che dicesi capriccio e umore. Se non che il poeta è zimbello spesso della sua immaginazione, e si obblia in quel suo mondo, e gli dà l'ultima finitezza. Di che nasce che l'umore piglia la forma contenuta dell'ironia, e tu ondeggi in una atmosfera equivoca e mobile, dove vizio e virtù, vero e falso confondono i loro confini, e dove tutto è superficie, passioni, caratteri, mezzi e fini, superficie maravigliosa per chiarezza, semplicità e naturalezza di esposizione, che all'ultimo dispare come un fantasma, cacciato via da una frase ironica, dispare, ma dopo di avere destata la tua ammirazione e suscitato in te molte emozioni. In questo mondo fanciullesco dell'immaginazione, dove si rivela un così alto sentimento dell'arte e insieme la coscienza di un mondo adulto e illuminato, si dissolve il medio evo e si genera il mondo moderno. E perché questo è fatto senza espressa intenzione, anzi con la bonomia e naturalezza di chi sente e concepisce a quella guisa, i due mondi non sono tra loro in antitesi, come nel Cervantes,¹ ma convivono, entrano l'uno nell'altro, sono la rappresentazione artistica dell'un mondo con sopravvi l'impronta dell'altro. In questa fusione più sentita che pensata, e che fa dell'autore e della sua creazione un solo mondo armonico perfettamente compenetrato,

1. come nel Cervantes: cfr. p. 457 e relativa nota 1.

sta la verità e la perpetua giovinezza del mondo ariostesco, per la sua eccellenza come opera di pura arte¹ il lavoro più finito dell'immaginazione italiana, e per il profondo significato della sua ironia una colonna luminosa nella storia dello spirito umano.

1. *per la sua . . . arte*: così nel ms., nella «Nuova Antologia» e nella prima edizione. Nelle successive: «per la sua eccellenza artistica».

Mentre Ludovico componeva il suo *Orlando* a Ferrara, Girolamo Folengo vi faceva i primi studi sotto la guida di un tal Cocaio.¹ Era di Cipada, villaggio mantovano, di famiglia nobile e agiata. Strinse conoscenza con Ludovico. Comparivano allora in istampa la *Spagna*, il *Buovo*, la *Trebisonda*, l'*Ancroia*,² il *Morgante*, il *Mambriano* del Cieco di Ferrara, l'*Orlando innamorato*. Avea il capo pieno di romanzi più che di grammatica, e pensò rifare l'*Orlando innamorato*, ma saputo del Berni, smise per allora. Andato in istudio a Bologna, fu discepolo del Pomponazzi, che dava bando al soprasensibile e al sopranaturale, e predicava il più aperto naturalismo. Gli studenti erano ordinati a modo di casta, con le loro leggi e privilegi, capi i più arrischiati e baldanzosi, tra' quali era un giovane mantovano, chiamato con lo stesso nome di Francesco Gonzaga, marchese di Mantova, che lo tenne a battesimo. Vive erano tra loro le reminiscenze cavalleresche, rinfrescate

Il 6 maggio 1860, da Zurigo, il De Sanctis scriveva a Vittorio Imbriani: «Sto esaminando la *Maccheronea* del Folengo, e i giovani ci trovano un infinito gusto. Son due volumi in folio [l'edizione mantovana del 1768-72, in due volumi, ma non in folio], che ho avuto la pazienza di leggere, e ci ho trovato dei luoghi mirabili di poesia. Te ne scriverò a lungo . . .»; *Lettere dall'esilio* cit., p. 337. Ma di coteste letture non è rimasta traccia nei quaderni degli scolari. È probabile che il De Sanctis fosse allora avviato alla riscoperta del poeta di Cipada dalle indicazioni contenute nel saggio sull'Aretino di Philarète Chasles (*Études sur W. Shakespeare, M. Stuart et l'Arétin*, Paris 1851; per cui cfr. capitolo xvi, nota introduttiva), e soprattutto nel «manuale» del Rosenkranz che aveva tradotto in carcere (*Manuale di storia generale della poesia* di Karl Rosenkranz, Napoli 1853, vol. II, p. 271). Nello stendere il presente capitolo, uno dei più originali della *Storia*, forse ebbe presenti anche le pagine dedicate al Folengo dal Settembrini (*Lezioni* cit., II, pp. 73-86). Per la biografia e le citazioni si servì dell'edizione delle *Maccaronee* curata da Vigaso Cocaio (Venezia 1552), attingendo dati e notizie dalla relativa introduzione, alla quale risalgono talune inesattezze, a suo tempo rilevate da Alessandro Luzio, in *Studi folenghiani*, Firenze 1899. Sullo stato degli studi intorno al Folengo negli anni in cui fu scritta la *Storia*, e sulla novità dell'interpretazione desanctisiana, cfr. ATTILIO MOMIGLIANO, *La critica e la fama del Folengo fino al De Sanctis*, in «Giorn. stor. d. letter. it.», LXXVII, 1921, pp. 177-225.

1. *Girolamo . . . Cocaio*: la notizia è tratta dalla citata prefazione di Vigaso Cocaio. 2. *Comparivano . . . Ancroia*: cfr. p. 366 e, più oltre, p. 467, nota 2.

dalla lettura, e duelli, sfide, avventure, imprese amorose erano una parte della loro vita, più interessante che le lezioni accademiche. Fra tanti capi ameni ci era Girolamo, che per le sue eccentricità si fe' mandar via da Bologna, e non fu voluto ricevere in casa il padre, sicché finì frate in Brescia, ribattezzatosi Teofilo. Ma ne fuggì con una donna, e ricomparso nel secolo, per campare la vita si die' a scriver romanzi, sotto il nome di quel tal Cocaio, postogli a' fianchi, Cassandra inascoltata, dal padre, e di Merlino, il celebre mago de' romanzi di cavalleria. Ebbe fama, ma quattrini pochi, e Merlino il «pitocco», come si chiama nel suo *Orlandino*,¹ stanco della vita errante, si rifece frate, scrisse poesie sacre, e morì pentito e confesso e da buon cristiano, come il Boccaccio.

Merlino, o piuttosto Teofilo, o piuttosto Girolamo, era, come vedete, uno di quegli uomini che si chiamano «scapestrati», e fin dal principio perdono l'orizzonte, e fanno una vita «sbagliata». Messosi fuori di ogni regola e convenienza sociale, in una vita equivoca, non laico e non frate, tra miseria e dispregio, si abbrutì, divenne cinico, sfrontato e volgare. Trattò la società come nemica, e le sputò sul viso, prorompendo in una risata preguza di bile. Ridere a spese delle forme religiose e cavalleresche era moda; egli ci mise intenzione e passione. Ciò che negli altri era colorito, in lui fu l'obbiettivo, lo scopo. E a questa intenzione furono armi una fantasia originale, una immaginazione ricca e una vena comica tra il buffonesco e il satirico. La sua prima concezione, come ci assicura quel tal Cocaio, fu l'*Orlandino* o le geste del piccolo Orlando, poema in ottava rima e in otto capitoli. Lo chiama la prima deca «autentica» di Turpino,² stimando apocrife tutte le storie in voga, eccetto quelle del Boiardo, del Pulci, dell'Ariosto e del Cieco da Ferrara:

*apocrife son tutte e le riprovo,
come nemiche d'ogni veritate;*

1. il «pitocco»... *Orlandino*: nel frontespizio dell'edizione veneziana del 1526: «L'Orlandino per Limerno Pitocco da Mantova composto». Il poemetto era stato ristampato nella collezione del «Parnaso italiano», VII, Venezia 1842, unitamente alla biografia del Folengo redatta dal Ginguéné. Le citazioni e i rinvii si danno secondo la più accessibile e sicura edizione del Renda: Folengo, *Opere italiane*, Bari 1911. 2. *Lo chiama*... *Turpino*: cfr. *Orlandino*, I, 21, vv. 1-4: «Queste tre deche dunque sin qua trovo, / esser dal fonte di Turpin cavate; / ma Trebisonda, Ancroia, Spagna e Bovo, / con l'altro resto al foco sian donate». I versi che seguono sono i rimanenti della stessa ottava.

*Boiardo, l'Ariosto, Pulci, e il Cieco
autenticati sono ed io con seco.*

Ma Orlando nasce al settimo capitolo, e quando comincia appena a vivere, finisce il poema. Forse il poco successo gli tolse la voglia di andare innanzi. La forma è orrida, irta di barbarismi e solecismi, e confessa egli medesimo che i lettori vi trovavano

*oscuri sensi ed affettate rime.*¹

— Ma che colpa ci ho io? — soggiunge Merlino.

*Non tutti Sannazzari ed Ariosti,
non tutti son Boiardi ed altri eletti,
li cui sonori accenti fur composti
dell'alma Clio negli ederati tetti,
tetti sì larghi a lor, a noi sì angosti,
e rari son pur troppo gli entro accetti.*²

Ho riportato questi versi come esempio. Era di scarsa coltura, e lo chiamavano per istrazio il «grammatico»,

*che tanto è a dire quanto un puro asino;*³

e poco studioso della lingua chiamava chiacchieroni i toscani, che accusavano lui di lombardismi e latinismi:

*Tu mi dirai, lettor, ch'io son lombardo
e più sboccato assai di un bergamasco;
grosso nel profferir, nel scriver tardo,
però dal Tosco facilmente io casco.*⁴

Una lingua cruda, che è una miscela di voci latine, lombarde, italiane e paesane senza gusto e armonia, uno stile stecchito, asciutto, lordo e plebeo, spiegano la fredda accoglienza di un pubblico così colto e artistico. Il concetto è la difesa delle inclinazioni naturali contro le restrizioni religiose, con pitture satiriche de' chierici, «qui praedicant ieiunium ventre pleno».⁵ Vi penetrano alcune idee della Riforma, come nella preghiera di Berta, non a' santi, dic'ella, ma a Dio, e mescolate con invettive e buffonerie a

1. *Ibid.*, VI, I, v. I. 2. *Ibid.*, 2, vv. I-6. 3. *Ibid.*, 58, vv. 3-4: «Confesso ben ch'io son puro grammatico, / che tanto è dire quanto: un puro asino». 4. *Ibid.*, IV, 69, vv. I-4. 5. *Ibid.*, VIII, 4. Nel testo, detto propriamente di Griffarrosto, arciprete di Sutri, che «ieiunium praedicabat pleno ventre».

spese de' frati o «incappucciati»,¹ con bile e stizza di frate sfratato. Il che non procede da fede intellettuale e non da indignazione di animo elevato, ma da scioltezza di costumi e di coscienza. Veggasi ad esempio il ritratto di Griffarrosto, allusione al priore del suo convento, ritratto osceno e bilioso, tra il ringhio del cane e gli attucci senza vergogna della scimmia.² La sua caricatura de' tornei cavallereschi, concepita con brio, eseguita in forma stentata e grossolana, rivela una fantasia originale, a cui mancano gl'istrumenti.³

Riuscitogli male l'italiano, tentò un poema in latino, e smise subito. In ultimo trovò il suo strumento, una lingua senza grammatiche e senza dizionarii, e di cui nessuno aveva a chiedergli conto, una lingua tutta sua, trasformabile a sua posta secondo il bisogno del suo orecchio e della sua immaginazione, dico la lingua maccaronica.

Il latino era allora lingua viva nelle classi colte e diffusa. Sannazzaro, Vida, Fracastoro, Flaminio erano nomi sonori più che il Berni o l'Ariosto o il Boiardo. Se in Firenze l'italiano avea vinta la prova, nelle altre parti d'Italia il latino aveva ancora la preminenza. In quella dissoluzione generale di credenze, d'idee, di forme, la buffoneria penetrò anche nelle due lingue, e ne uscì una terza lingua, innesto delle due, possibile solo in Italia, dove esse erano lingue note e affini. Avemmo adunque il pedantesco, un latino italianizzato, e il maccaronico, un italiano latinizzato, con mal definiti confini, sì che talora il pedantesco entra nel maccaronico e il maccaronico nel pedantesco. Tentativi infelici e dimenticati, quando nel 1521, cinque anni dopo l'*Orlando furioso*, uscì in luce la *Maccaronea* di Merlin Cocaio,⁴ e fece tale impressione; che in quattro anni se ne fecero sei edizioni.

1. *Ibid.*, VI, 41-6 e 58. 2. *Veggasi . . . scimmia*: cfr. *ibid.*, VIII, 1-12. La parodia delle giostre cavalleresche, ricordata subito dopo, *ibid.*, II, 5 sgg. e III, 24 sgg. 3. Nelle lezioni zurighesi sulla poesia cavalleresca, trattando rapidamente dei continuatori dell'Ariosto: «Dovremmo fermarci sull'*Orlandino* di Teofilo Folengo, che è anche più spiritoso del Berni, perché è il gran rappresentante di questa epoca. Un popolo grande ride di rado, è serio; il riso frequente prepara la decadenza. L'Italia non faceva che ridere, dimentica del suo abbruttimento. Teofilo Folengo ha fatto in Italia l'opera di Cervantes e di Rabelais, rappresenta la caricatura del poema ariostesco. E con lui il cielo intellettuale italiano si oscura. Viene il Seicento . . .»; ed. cit., p. 171. 4. *quando . . . Cocaio*: intende l'edizione Paganini del 1521, la cosiddetta «Toscolana». Una prima redazione incompiuta del *Baldus* era stata pubblicata dallo stesso Paganini, Venezia 1517. Quanto alle successive edizioni, o addirittura redazioni, si veda la nota di A. Luzio

La *Maccaronea* nel principio è l'*Orlandino*, mutati i nomi. A quel modo che Milone rapisce Berta e poi la lascia, e Berta gli partorisce Orlando; Guido, discendente di Rinaldo, rapisce Baldovina, figlia di Carlomagno, e fugge con lei in Italia, accolti ospitalmente da un contadino di Cipada, patria appunto del nostro Merlino. Guido lascia Baldovina, cercando avventure, ed ella muore, dopo di aver partorito Baldo. Fin qui l'*Orlandino* e la *Maccaronea* vanno insieme; ma qui l'*Orlandino* finisce subito, e la trama è ripigliata e continuata nella *Maccaronea*. Baldo, come Orlandino, ha molta forza e coraggio, e si getta a imprese arrischiate. Ha parecchi compagni, tra' quali Fracasso, che ricorda Morgante, da cui discende, e Cingar, che ricorda Margutte. Dicono che sotto questi nomi si celino gl'irrequieti studenti di Bologna, capitanati da quel Francesco mantovano, che sarebbe Baldo. Fatto è che, date e ricevute molte busse, Baldo è messo in prigione. Cingar, vestito da frate, lo libera. Eccoli tutti per terra e per mare cavalieri erranti, e compiono audaci imprese. Baldo distrugge corsari, estermine le fate, ritrova Guido suo padre fatto romito, che gli predice grandi destini; va in Africa, scopre le foci del Nilo, scende nell'inferno. Giunto co' suoi in quella parte dell'inferno, dove ha sede la menzogna e la ciarlataneria e dove stanno i negromanti, gli astrologi e i poeti, Merlino trova colà il suo posto e pianta i suoi personaggi e finisce il racconto.

Abbandonarsi alla sua sbrigliata immaginazione e accumulare avventure è a prima vista lo scopo di Merlino, come di tutt'i romanzieri di quel tempo. Anzi di avventure ce n'è troppe; e fra tanti intrighi l'autore pare talora intricato e stanco. Ti senti sbalzato altrove prima che abbi potuto ben digerire il cibo messoti innanzi. Molte avventure sono reminiscenze classiche e cavalleresche, ma rifatte e trasformate in modo originale; e il tutt'insieme è originalissimo. Cominciamo con Carlomagno e i paladini, ma dopo alcuni libri o canti ci troviamo in Cipada, con l'immaginazione errante fra Mantova, Venezia, Bologna, e con innanzi l'Italia con la sua scorza da medio evo penetrata da uno spirito cinico e dissolvente. Le forme sono epiche, ma caricate in modo che si scopre l'ironia. La caricatura non è un semplice sfogo d'immagi-

alle *Maccaronee* (Bari 1911, vol. II, pp. 363 sgg.). Circa gli antecedenti del Folengo, *Tentativi infelici e dimenticati*, cfr., poco più oltre, p. 472 e relativa nota 1.

nazione comica e buffonesca, come le avventure non sono un semplice stimolo di curiosità: ci è una intenzione che penetra in quei fatti e in quelle forme e se li assoggetta, ci è la parodia.

Baldo è l'ultimo di quella serie di cavalieri erranti, che comincia con Aiace, Achille, Teseo, continua con Bruto, Pompeo e gli altri eroi celebrati da Livio e Sallustio, e va a finire in Orlando e Rinaldo, da cui discende Baldo. La sua missione è di purgare la terra da' mostri, dagli assassini e dalle streghe. La cavalleria è l'istruimento divino contro Lucifero. Baldo vince i corsari, atterra i mostri, uccide le streghe e debella l'inferno. Tutto questo è raccontato con un suono di tromba così romoroso, con un accento epico così caricato, che si ride di buona voglia a spese di Baldo, di Fracasso, di Cingar, e degli altri cavalieri.

Ma in quest'allegria parodia penetra un'intenzione ancora più profonda, la satira delle opinioni, delle credenze, delle istituzioni, de' costumi, delle forme religiose e sociali. Il medio evo ne' suoi diversi aspetti è in fuga, frustato a sangue dal terribile frate, rifatto laico. Perché infine i mostri, le streghe e l'inferno non sono altro che forme religiose e sociali, i vizii, le lascivie e i pregiudizii popolari. E come tutta questa dissoluzione non nasce da nuova fede o da nuova coscienza, ma da compiuta privazione di coscienza e di fede, la cavalleria, che in nome della giustizia e della virtù debella l'inferno, è essa medesima una parodia e l'impressione ultima è una risata sopra tutti e sopra tutto. Qualche sforzo di un'aspirazione più seria ci è; Leonardo che muore, per mantenere intatta la sua verginità, è una bella immagine allegorica perduta fra tante caricature.¹ Hai una dissoluzione universale di tutte le idee e di tutte le credenze, nella sua forma più cinica. Lì dentro ci è la società italiana colta dal vero nella sua ultima espressione: coltura e arte assisa sulle rovine del medio evo, beffarda e vuota.

La lingua stessa è una parodia del latino e dell'italiano, che si beffano a vicenda. Come i maccheroni vogliono essere ben conditi di cacio e di butirro, così la lingua maccaronica vuol essere ben mescolata. Spesso vi apparisce per terzo anche il dialetto locale, e si fa un intingolo saporitissimo. La lingua è in sé stessa comica, perché quel grave latino epico, che intoppa tutt'a un tratto in una parola italiana stranamente latinizzata, e talora tolta dal vernacolo, produce il riso. La parodia che è nelle cose scende nella lingua, la

1. *Leonardo . . . caricature*: cfr. *Baldus*, XVII, 79 e 671 sgg.

quale sembra un eroe con la maschera di Pulcinella, un Virgilio carnascialesco. Alione astigiano e qualche altro avevano già dato esempio di questa lingua recata a perfezione da Merlino.¹ Egli ne sa tutt'i segreti e la maneggia con un'audacia da padrone, con un tale sentimento di armonia, che par l'abbia già bella e formata nell'orecchio. Come saggio, cito alcuni brani della sua invocazione alla musa maccaronica:

*Sed prius altorium vestrum chiamare bisognat,
o macaroneam Musae quae funditis artem.*

Non Phoebus grattans chitarrinum carmina dictet.

*Pancificae tantum Musae doctaeque sorellae,
Gosa, Comina, Striax, Mafelinaque, Togna, Pedrala,
imboccare suum veniant macarone poetam.²*

Ecco in qual modo descrive il Parnaso di queste muse plebee:

*Credite quod giuro; neque solam dire bosiam
possem per quantos abscondit terra tesoros:
illic ad bassum currunt cava flumina brodae,
quae lacum suppae generant, pelagumque guacetti.
Hic de materia tortarum mille videntur
ire redire rates . . .*

*Sunt ibi costerae freschi tenerique botiri,
in quibus ad nubes fumant caldaria centum,
plena casoncellis, macaronibus atque foiadis.
Ipsae habitant nymphae super alti montis aguzzum;
formaiumque tridant grataloribus usque foratis.³*

E non è meno originale il suo stile. Della nuova letteratura i grandi «stilisti» sono il Boccaccio, il Poliziano, l'Ariosto. Costoro narrando fanno quadri, ciò che costituisce il periodo. Ti offrono le cose dipinte, sono coloristi: Merlino dipinge le cose con altre cose, i suoi colori non sono concetti o immagini, sono fatti. Ha poche reminiscenze classiche: tra lui e la natura non ci è nulla di mezzo. La sua immaginazione non rimane nella vaga generalità delle cose,

1. Di Giovan Giorgio Alione erano state ristampate le *Poesie francesi*, la *Maccheronea* e la *Commedia e farse carnevalesche* («Biblioteca rara», Milano, Daelli, 1864-65). Nella medesima collezione erano apparse, nel 1864, le *Maccheronee di cinque poeti italiani del secolo XV*: Tifi Odasi, Anonimo Padovano, Bassano Mantovano, Giovan Giorgio Alione e Fossa Cremonese. 2. *Baldus*, I, vv. 5-6, 10 e 13-5. 3. *Ibid.*, I, vv. 30-5 e 43-7. L'ultimo verso propriamente suona: «formaiumque tridant gratarolibus usque foratis».

ma scende nel più minuto della realtà e ne cava novità di paragoni e di colori. I fatti più assurdi e fantastici sono narrati co' più precisi particolari, ed hanno l'evidenza della storia, e ti rivelano un raro talento di osservazione dell'uomo e della natura, non nelle loro linee generali solamente, ma nelle singole e locali forme della loro esistenza. Veggasi la descrizione della caverna di Eolo e della tempesta, e le disperazioni di Cingar:

*Solus ibi Cingar cantone tremabat in uno,
atque morire timens, cagarellam sentit abassum.
Undique mors urget, mors undique cruda menazzat.
Infinita facit cunctis vota ille Beatis,
iurat, quod cancar veniat sibi, velle per omnem
pergere descalsus mundum, saccove dobatus.
Vult in Agrignano sanctum trovare Danesum,
qui nunc vivit adhuc vastae sub fornice rupis,
fertque oculi cilios distesos usque genocchios.
Ad zocolos ibit, quos olim Ascensa ferebat:
quos in Taprobana gens portugalla catavit;
hisque decem faciet per fratres dicere messas,
his quoque candelam tam grandem, tamque pesantem
vult offerre simul, quam grandis quamque pesantus
est arbor navis, prigolo si scampet ab isto.
Se stessum accusat multas robasse botegas,
sgardinasse casas et sgallinasse polaros.
At si de tanto travaio vadat adessum
liber speditus, vult esse Macarius alter,
alter heremita Paulus, spondetque Sepulchri
post visitamentum, vitam menare tapinam.
Talìa dum Cingar trepido sub pectore pensat,
en ruptae sublimis aquae montagna ruinat,
quae superans gabbiam strepitosa trapassat,
nec pocas secum portavit in aequora gentes.¹*

La stessa ricchezza di particolari trovi nella descrizione de' venti, e nelle vicende della tempesta. Ci hai il carattere dello stile di Merlino, un realismo animato da una immaginazione impressionabile e da un umorismo inestinguibile. Non ha tutto la stessa perfezione: ci è di molta ciarpa, la facilità è talora negligenza; desideri l'ultima mano, desideri la serietà artistica dell'Ariosto.

Questo realismo rapido, nutrito di fatti, sobrio di colori, fa di

1. *Ibid.*, XII, vv. 515-6 e 520 sgg., con qualche lieve alterazione testuale. *Ibid.*, vv. 281 sgg., la descrizione della tempesta, di cui nel periodo che segue.

Merlino lo scrittore più vicino alla maniera di Dante, salvo che Dante spesso ti fa degli schizzi, ed egli disegna e compie tutto il fatto. Il suo continuatore e imitatore è fuori d'Italia, è Rabelais, che ha la stessa maniera.¹ In Italia prevalse la rettorica, la cui prima regola è l'orrore del particolare e la vaga generalità. Merlino al contrario aborre le perifrasi, i concetti, le astrazioni e quel colorire a vuoto per via di figure e d'immagini, e non pare che lavori con la riflessione o con l'immaginazione, ma che stia lì tutto attirato in mezzo a un mondo che si muove, guardato e parodiato ne' suoi minimi movimenti. Baldovina e Guido giungono affamati in casa di Berto,² e cucinano essi medesimi il pasto. Al poeta non fugge nulla, i cibi, il modo di apparecchiarli, il desco, l'affacciarsi di Berto, la fisionomia e gli atti de' due suoi ospiti: e ne nasce una scena di famiglia piena di allegria comica, il cui effetto è tutto ne' particolari.³ Il piccolo Baldo va a scuola, e in luogo del Donato studia romanzi. Hai innanzi la scuola di quel tempo, i libri alla moda, i costumi de' maestri e degli scolari, ciascun particolare con la sua fisionomia:

*Baldovina tamen cartam comprarat et illam
 lettrarum tolam, supra quam disceret «a, b».
 Unde scholam Baldus nisi non spontaneus ibat.
 Nam quis erat tanti, seu mater, sive pedantus,
 qui tam terribilem posset sforzare putinum?
 Ipse tribus sic sic profectum fecerat annis,
 ut quoscumque libros legeret, nostrique Maronis
 terribiles guerras fertur recitasse magistro.
 At mox Orlandi nasare volumina coepit,
 non deponentum vacat ultra ediscere normas;
 non species, numeros, non casus atque figuras;
 non Doctrinalis versamina tradere menti;
 non hinc, non illinc, non hoc, non illoc et altras
 mille pedantorum baias, totidemque fusaras.*

1. *Il suo continuatore . . . maniera*: il motivo delle derivazioni folenghiane in Rabelais, largamente diffuso nella critica del Settecento (cfr. la voce «Macaronique» nell'*Encyclopédie*, 3^a ed., t. ix, Livorno 1773), risale alla celebre versione *Histoire macaronique de Merlin Coccaie, prototype de Rabelais*, uscita anonima a Parigi nel 1605. Fra l'altro, si veda la beffa delle pecore in *Pantagruel*, iv, vii, e nel *Baldus*, xii, vv. 97-206: se non si tratta, come è probabile, di comune provenienza da fonti popolari. 2. *Berto*: così nel ms., come nel testo folenghiano (*Baldus*, ii, 75 sgg.). Nelle edizioni Morano e successive: «Berta», per equivoco, forse, con l'omonimo personaggio femminile del poema. 3. *e ne nasce . . . particolari*: cfr. *Baldus*, ii, vv. 174 sgg.

*Fecit de cuius Donati deque Perotto
scartozzos; ac sub prunis salcizza cosivit.
Orlandi tantum gradant, et gesta Rinaldi;
namque animum guerris faciebat talibus altum.
Legerat Ancroiam, Tribisondam, facta Danesi,
Antonnaeque Bovum, Antiforra, Realia Franzae,
innamoramentum Carlonis, et Aspera montem,
Spagnam, Altbellum, Morgantis bella gigantis,
Meschinique provas, et qui «Cavalerius Orsae»
dicitur, et nulla cecinit qui laude Leandram.
Vidit ut Angelicam sapiens Orlandus amavit,
utque caminavit nudo cum corpore mattus,
utque retro mortam tirabat ubique cavallam,
utque asinum legnis caricatum calce ferivit,
illeque per coelum veluti cornacchia volavit.
Baldus in his factis nimium stigatur ad arma,
sed tantum quod sit piccolettus corpore tristat.¹*

È una scena di quel tempo, ispirata a Merlino dalla sua vita studentesca di Ferrara e Bologna, quando Cocaio, il suo pedagogo, gli metteva in mano Donato e il Porretto, ed egli ne faceva «scartozzos», e leggeva romanzi, e sopra tutti l'*Orlando furioso*. Non c'è una sola generalità: tutto è cose, e ciascuna cosa è animata, come un uomo ha la sua fisionomia e il suo movimento, determinato da forze interiori. Non solo vedi quello che fa Baldo, ma quello che pensa e sente; perché la parola, se nel suo senso letterale esprime un'azione, con la sua aria maccaronica e la sua giacitura e la sua armonia te ne dà il sentimento, come è quel «nasarat», e quel «volavit», e quel «piccolettus», e quell'«hinc, illinc, hoc, illoc, et altras mille pedantorum baias».

La parte seria del racconto dovrebb'esser la cavalleria, perché essa è che fa guerra all'inferno, cioè alla malvagità e al vizio. Ma la serietà è apparente, e il fondo è una parodia scoperta, il cui eroe più simpatico è il gigante Fracasso, parodia di quella forza oltreumana che si attribuiva a' cavalieri erranti.² Dico parodia sco-

1. *Ibid.*, III, 86 sgg. 2. Ecco un esempio. Fracasso di un salto passa il fiume dell'inferno, alla barba di Caronte. «Tunc Fracassus ibi largum saltare canalem / praeparat, et spudans manibus se retro retirat, / discorsamque piat vel tres vel quinque cavezzas; / inde movens passus longones, inde galoppans, / inde cito corsum, de ripa saltat in altram. / Quo saltu intornum graviter campagna tremavit, / terribilemque omnes balzum stupere barones. / Baldus mandat ei, tota cum voce cridando, / ut voiat barbam nautae streppare pilatim, / rumpere cervellum ac totos corporis ossos» [*n. d. a.*]; *ibid.*, XXIV, 684-93.

perta, se guardiamo alla conclusione ingegnosissima; perché, giunti i cavalieri nella regione infernale delle menzogne poetiche, Merlino te li pianta, e si ferma colà come nella sua patria. Questa patria de' poeti, de' cantanti, degli astrologi, de' negromanti, di tutti quelli

*qui fingunt, cantant, dovinant somnia genti,
compluere libros follis vanisque novellis,¹*

è una conchiglia, o piuttosto una immensa zucca, secca e vuota, «mangiabilis, quando tenerina fuit», dove tremila barbieri strappano i denti a' condannati.² E Merlino esclama:

*Zucca mihi patria est, opus est hic perdere dentes,
tot quot in immenso posui mendacia libro.*

E tronca il racconto, e dice addio a Baldo:

Balde, vale, studio alterius te denique lasso.

Il poeta conchiude beffandosi di Baldo e della sua arte, e di sé stesso, che ha composto un vero mostro oraziano, fuori di tutte le regole, perduti i remi, mescolati l'austro co' fiori e i cignali col mare:

*Tange peroptatum, navis stracchissima, portum:
tange, quod amisi longinqua per aequora remos.
Heu heu, quid volui, misero mihi, perditus austrum
floribus, et liquidis immisi fontibus apros.*

È il comico portato all'estremo dell'umore. La caricatura del Boccaccio, la buffoneria del Pulci, l'ironia dell'Ariosto è qui l'allegro e capriccioso umore di una negazione universale e scoperta, nella forma più cinica.

In questa negazione universale la satira penetra dappertutto, e attinge la società, come il medio evo l'aveva costituita, in tutte le sue forme, religiose, politiche, morali, intellettuali. La scolastica è messa alla berlina: san Tommaso e Scoto e Alberto stanno come visionarii accanto agli astrologi e a' negromanti.³ Megera fa un terribile ritratto di tutt'i disordini della Chiesa e de' papi, e Aletto fulmina ugualmente guelfi e ghibellini, i seguaci della Francia e

1. *Ibid.*, xxv, 609-10. 2. *dove . . . condannati*: cfr. *ibid.*, 604-48. I versi che seguono, *ibid.*, 649-50, 651 e 655-8. 3. *san Tommaso . . . negromanti*: cfr. *ibid.*, 533 sgg. Le invettive di Megera e di Aletto, a cui allude nel periodo seguente, *ibid.*, 219-85.

i seguaci dell'Impero. I monaci sono il principale bersaglio di questi strali poetici. Una delle pitture più comiche è quel biricchino di Cingar vestito da francescano per liberare Baldo dal carcere:

*Iam non is Cingar, sed sanctus nempe videtur,
Sub tunicis latitant sacris quam saepe ribaldi!*¹

Notabile è la satira de' frati nell'ottavo² libro:

*Postquam gioccarunt nummos tascasque vodarunt,
postquam pane caret cophinum, coeladia vino,
in fratres properant, datur his extemplo capuzzus.*

La molteplicità de' conventi gli fa temere che un bel dì rimanga la gente cristiana senza soldati e senza contadini.³ Scherza su' motti del Vangelo. Fa una parodia della confessione. I cavalieri erranti giungono alla porta dell'inferno, dov'è parodiata la celebre scritta di Dante:

*Règia Luciferi dicor, bandita tenetur
cohors hic, intrando patet, ast uscendo seratur.*⁴

Ma non possono domare l'inferno, se prima non si confessano, e il confessore è Merlino stesso, il poeta:

*Nomine Merlinus dicor, de sanguine Mantus,
est mihi cognomen Cocaius maccaronensis.*

Quale confessione i cavalieri possano fare a Merlino, soprattutto Cingar, il lettore s'immagini.⁵ È una farsa. Tutta l'opera è penetrata da uno spirito capriccioso e beffardo, che fa di quel mondo in mezzo a cui si trova il suo aperto trastullo, e gli dà forme carnascialesche.

Anche la *Moscheide* di Merlino è una caricatura o un travestimento carnevalesco della cavalleria in uno stile più corretto e uguale. La guerra finisce con la sconfitta compiuta delle mosche, descritta co' tratti, da lui caricati, dell'Ariosto e di altri poeti cavalereschi. Eccone alcuni brani verso la fine:

*Numquam facta fuit tam cruda baruffola mundo:
nil nisi per terram membra taiata micant.*

1. *Ibid.*, x, 36 e 39. 2. ottavo: il De Sanctis scrisse e lasciò nelle stampe: « settimo ». I versi che seguono *ibid.*, VIII, 477-9. 3. *La molteplicità . . . contadini*: cfr. *ibid.*, 496 sgg. 4. *Ibid.*, XXIV, 381-2. 5. *Quale . . . immagini*: cfr. *ibid.*, XXII, 160 sgg.

*Grandes mortorum vadunt ad sydera montes,
 sydera, quae multo rossa cruore colant.
 Pulmones, milzae, lardi, ventralia, membri
 Saturni ad sphaeram foeda per astra volant.
 Una corada Iovis mostazzum colsit, et uno
 Sol ibi ventrazzo spinctus ab axe fuit.
 Dumque dei coenant, puero Ganimede ministro,
 multa super mensas ossa taiata cadunt;
 nunc brazzus ragni, nunc gamba cruenta pedocchi,
 nunc cor moschini, nunc pulicina manus.
 . . . trucidatis ducibus, Moschaea ruinat
 tota, nec una quidem vivere Mosca potest.
 Formicae, Pulices, Ragni — Victoria! — clamant,
 trombettae tararan iam frifolando sonant.¹*

Il Rodomonte delle mosche è Siccaborone, sul quale da una torre gittano un sasso enorme,

*qui super elmettum schizzavit Siccaboronem,
 vitaeque cum gemitu sub Phlegetonta fugit.²*

La *Zanitonella* o gli amori di Zanina e Tonello è un suo poemetto bucolico in caricatura, dove si fa strazio delle immagini e de' sentimenti petrarcheschi e idillici. Il Petrarca narra che Amore colpì lui improvviso e disarmato.³ Il medesimo avviene a Tonello:

*Solus solettus stabam colegatus in umbra,
 pascebamque meas virda per arva capras.
 Nulla travaiaabant vodam pensiria mentem,
 nullaque cogebat cura gratare caput,
 cum mihi bolzoniger cor, oyme, Cupido, forasti,
 nec tuus in fallum dardus alhora dedit.
 More valenthominis schenam de retro feristi:
 o bellas provas quas, traditore, facis!⁴*

Guardando un po' addentro in questa caricatura universale del mondo, si vedono qua e là spuntare alcuni lineamenti confusi di un mondo nuovo. Ci si sente lo spirito della Riforma, il dolore di un'Italia scissa tra Impero e Francia, essa che unita aveva imperato sull'universo,⁵ l'indignazione di tanta licenza e corruzione de'

1. *Moscheidos*, III, 329-40 e 365-8. 2. *Ibid.*, 379-80. Nel testo, propriamente: «qui super elmettum schiazzavit . . .». 3. *Il Petrarca . . . disarmato*: allude alla chiusa del sonetto *Era il giorno ch'al sol si scoloraro*, vv. 11-4 (*Rime*, III). 4. *Zanitonella*, «Ad Cupidinem», vv. 51-6 e 61-2. 5. *il dolore . . . universo*: forse si riferisce alle ottave (*Orlandino*, II, 57 sgg.).

costumi nel secolo degl'ipocriti e delle cortigiane, un disprezzo delle fantasticherie teologiche, scolastiche e astrologiche, un sentimento del reale e dell'umano. Ma sono velleità, immagini confuse e volubili, che si affacciano appena e non hanno presa sul suo spirito vagabondo e sulla sua capricciosa immaginazione.

in cui Rampallo esalta a Berta le glorie romane e vanta la superiorità degli Italiani sui Franchi.

XV
MACHIAVELLI

Dicesi che Machiavelli fosse in Roma, quando il 1515 uscì in luce l'*Orlando furioso*. Lodò il poema, ma non celò il suo dispiacere di essere dimenticato dall'Ariosto nella lunga lista ch'egli stese nell'ultimo canto di poeti italiani.¹ Queste due grandi uomini, che dovevano rappresentare il secolo nella sua doppia faccia, ancorché contemporanei e conoscenti, sembrano ignoti l'uno all'altro.

Niccolò Machiavelli, ne' suoi tratti apparenti, è una fisionomia essenzialmente fiorentina ed ha molta somiglianza con Lorenzo de' Medici. Era un piacevolone, che si spassava ben volentieri tra le confraternite e le liete brigate, verseggiando e motteggiando, con quello spirito arguto e beffardo che vedi nel Boccaccio e nel Sacchetti e nel Pulci e in Lorenzo e nel Berni. Poco agiato de' beni della fortuna, nel corso ordinario delle cose sarebbe riuscito un letterato fra' tanti stipendiati a Roma, o a Firenze, e dello stesso stampo. Ma caduti i Medici, ristaurata la repubblica e nominato segretario, ebbe parte principalissima nelle pubbliche faccende,

Il capitolo, scritto nell'estate-autunno del 1870, costituisce uno dei cardini della *Storia*. Nelle conferenze tenute a Napoli, dal 23 maggio al 6 giugno dello stesso anno, nella Gran Sala del Capitolo dell'ex-convento di San Domenico Maggiore (cfr. la lettera del 7 giugno 1869 a Francesco Proto-notari: «Le mie conferenze sul Machiavelli sono terminate ieri e son certo di farti piacere annunziandoti che son riuscite di là da quello che io medesimo potessi sperare, e per il numeroso ed elettissimo uditorio e per la profonda impressione che ho lasciato negli animi») e pubblicate in *Saggi critici*, ed. cit., II, pp. 309-38, il De Sanctis aveva già tracciato le linee fondamentali della sua nuova interpretazione del Machiavelli come punto di partenza del pensiero moderno. Presupposti e antecedenti di essa sono richiamati via via nel corso delle note. Per un quadro organico della critica machiavelliana e per la novità e il valore dell'impostazione del De Sanctis, cfr. LUIGI RUSSO, *Machiavelli*, Bari 1953⁴, pp. 275-84, e CESARE FEDERICO GOFFIS, in *Classici italiani* cit., I, pp. 335-98.

1. *Dicesi . . . italiani*: la prima edizione del *Furioso* è del 1516. Quanto al giudizio del Machiavelli sul poema, cfr. la sua lettera del 17 dicembre 1517 a Lodovico Alamanni in Roma: «Io ho letto a questi dì *Orlando Furioso* dell'Ariosto, e veramente il poema è bello tutto, e in molti luoghi mirabile. Se si trova costì, raccomandatemi a lui, e ditegli che io mi dolgo solo, che avendo ricordato tanti poeti, che mi abbia lasciato indietro come un c . . ., e che egli ha fatto a me in detto suo *Orlando*, che io non farò a lui in sul mio *Asino*»; in *Opere*, Firenze, Parenti, 1843, p. 1128: edizione che presumibilmente il De Sanctis ebbe sottomano nel corso del suo lavoro.

esercitò molte legazioni in Italia e fuori, acquistando esperienza degli uomini e delle cose, e si affezionò alla repubblica, per la quale non gli parve assai di sostenere la tortura, poi che tornarono i Medici. In quegli uffici e in quelle lotte si rafforzò la sua tempra e si formò il suo spirito. Tolto alle pubbliche faccende, nel suo ozio di San Casciano meditò su' fati dell'antica Roma e sulle sorti di Firenze, anzi d'Italia. Ebbe chiarissimo il concetto che l'Italia non potesse mantenere la sua indipendenza, se non fosse unita tutta o gran parte sotto un solo principe. E sperò che casa Medici, potente a Roma e a Firenze, volesse pigliare l'impresa.¹ Sperò pure che volesse accettare i suoi servigi, e trarlo di ozio e di miseria.² All'ultimo, poco e male adoperato da' Medici, finì la vita tristamente, lasciando non altra eredità a' figliuoli che il nome. Di lui fu scritto: «Tanto nomini nullum par elogium».³

I suoi *Decennali*, arida cronaca delle «fatiche d'Italia di dieci anni», scritta in quindici dì,⁴ i suoi otto capitoli dell'*Asino d'oro*, sotto nome di bestie satira de' degeneri fiorentini, gli altri suoi capitoli dell'*Occasione*, della *Fortuna*, dell'*Ingratitudine*, dell'*Ambizione*, i suoi canti carnascialeschi, alcune sue stanze, o serenate, o sonetti, o canzoni, sono lavori letterarii su' quali è impressa la fisionomia di quel tempo, alcuni tra il licenzioso e il beffardo, altri allegorici o sentenziosi, sempre aridi. Il verso rasenta la prosa; il colorito è sobrio e spesso monco; scarse e comuni sono le immagini. Ma in questo fondo comune e sgraziato appariscono i vestigi di un nuovo essere, una profondità insolita di giudizio e di osservazione. Manca l'immaginativa: soprabbona lo spirito. Ci è il critico, non ci è il poeta. Non ci è l'uomo nello stato di spontaneità che compone e fantastica, come era Ludovico Ariosto. Ci è l'uomo che si osserva anche soffrendo, e sentenzia sulle sorti sue e dell'universo con tranquillità filosofica: il suo poetare è un discorrere:

*Io spero, e lo sperar cresce il tormento,
io piango, e il pianger ciba il lasso core;*

1. *volesse pigliare l'impresa*: riecheggia la perorazione finale del *Principe*: «Pigli, adunque, la illustre Casa vostra questo assunto, con quello animo e con quella speranza che si pigliano le imprese giuste». 2. *Sperò . . . miseria*: cfr. la celebre lettera del 10 dicembre 1513 a Francesco Vettori. 3. È l'epigrafe dettata dal Ferroni per il monumento sepolcrale del Machiavelli eretto in Santa Croce a Firenze nel 1787 («Nessun elogio è pari a tanto nome»). 4. *I suoi . . . dì*: cfr. la dedica dei *Decennali*, ad Alamanno Salviati: «Leggete, Alamanno, poi che voi lo desiderate, le fatiche d'Italia di dieci anni e le mia di quindici dì».

io rido, e il rider mio non passa drento;
 io ardo, e l'arsion non par di fuore;
 io temo ciò ch'io veggo e ciò ch'io sento,
 ogni cosa mi dà nuovo dolore;
 così sperando piango, rido e ardo,
 e paura ho di ciò che io odo o guardo.¹

Tali sono pure le sue osservazioni sul variare delle cose mondane nel capitolo della *Fortuna*.² Delle sue poesie cosa è rimasto? Qualche verso ingegnoso, come ne' *Decennali*:

la voce d'un Cappon tra cento Galli,³

e qualche sentenza o concetto profondo, come nel canto *De' diavoli* o *De' romiti*.⁴ Il suo capolavoro è il capitolo dell'*Occasione*,⁵ massime la chiusa, che ti colpisce d'improvviso e ti fa pensoso. Nel poeta si sente lo scrittore del *Principe* e de' *Discorsi*.

Anche in prosa Machiavelli ebbe pretensioni letterarie, secondo le idee che correvano in quella età. Talora si mette la giornea e boccacceggia, come nelle sue prediche alle confraternite,⁶ nella descrizione della peste, e ne' discorsi che mette in bocca a' suoi personaggi storici. Vedi ad esempio il suo incontro con una donna in chiesa al tempo della peste,⁷ dove abbondano i lenocinii della rettorica e gli artifici dello stile: ciò che si chiamava eleganza.

Ma nel *Principe*, ne' *Discorsi*, nelle *Lettere*, nelle *Relazioni*, ne' *Dialoghi* sulla milizia, nelle *Storie*, Machiavelli scrive come gli viene, tutto inteso alle cose, e con l'aria di chi reputi indegno della sua gravità correre appresso alle parole e a' periodi. Dove non pensò alla forma riuscì maestro della forma. E senza cercarla trovò la prosa italiana.

È visibile in Niccolò Machiavelli lo spirito incredulo e beffardo di Lorenzo, impresso sulla fronte della borghesia italiana in quel

1. *Stanze*, I. 2. *Tali . . . Fortuna*: cfr. *Della Fortuna*, vv. 121 sgg. 3. *Decennali*, I, 36. 4. *come . . . romiti*: cfr. *Canti carnascialeschi*, I e IV: il primo, ricordato anche da Quinet, op. cit., II, p. 112. 5. *Capitoli*, IV, dedicato a Filippo de' Nerli. La chiusa, vv. 19-22: «E tu mentre parlando il tempo spendi, / occupato da molti pensier vani / già non t'avvedi, lasso, e non comprendi / com'io ti son fuggita dalle mani!». 6. *come . . . confraternite*: allude all'*Esortazione alla penitenza*, già nota sotto il titolo di *Discorso morale sul «De Profundis»*; in *Opere* cit., pp. 598 sgg. *La Descrizione della peste di Firenze dell'anno 1527*, cui è fatto cenno subito dopo, attribuita dalla tradizione al Machiavelli (cfr. *Opere* cit., pp. 589 sgg.), è ora assegnata a Lorenzo Strozzi. 7. *Vedi . . . peste*: nella *Descrizione della peste* cit. La stessa scena è ricordata da Quinet, op. cit., II, p. 137.

tempo. E avea pure quel senso pratico, quella intelligenza degli uomini e delle cose, che rese Lorenzo eminente fra' principi, e che troviamo generalmente negli statisti italiani a Venezia, a Firenze, a Roma, a Milano, a Napoli, quando vivea Ferdinando d'Aragona, Alessandro VI, Ludovico il Moro, e gli ambasciatori veneziani scrivevano ritratti così vivi e sagaci delle corti, presso le quali dimoravano. Ci era l'arte, mancava la scienza. Lorenzo era l'artista. Machiavelli doveva essere il critico.

Firenze era ancora il cuore d'Italia: lì ci erano ancora i lineamenti di un popolo, ci era l'immagine della patria. La libertà non voleva ancora morire. L'idea ghibellina e guelfa era spenta, ma ci era invece l'idea repubblicana alla romana, effetto della coltura classica, che fortificata dall'amore tradizionale del viver libero e dalle memorie gloriose del passato, resisteva a' Medici. L'uso della libertà e le lotte politiche mantenevano salda la tempra dell'animo, e rendevano possibile Savonarola, Capponi, Michelangiolo, Ferruccio, e l'immortale resistenza agli eserciti papali imperiali. L'indipendenza e la gloria della patria e l'amore della libertà erano forze morali fra quella corruzione medicea rese ancora più acute e vivaci dal contrasto.

Machiavelli per la sua coltura letteraria, per la vita licenziosa, per lo spirito beffardo e motteggevole e comico, si lega al Boccaccio, a Lorenzo e a tutta la nuova letteratura. Non crede a nessuna religione, e perciò le accetta tutte, e magnificando la morale in astratto vi passa sopra nella pratica della vita. Ma ha l'animo fortemente temprato e rinvigorito negli uffici e nelle lotte politiche, aguzzato negli ozii ingrati e solitarii. E la sua coscienza non è vuota. Ci è lì dentro la libertà e l'indipendenza della patria. Il suo ingegno superiore e pratico non gli consentiva le illusioni, e lo teneva ne' limiti del possibile. E quando vide perduta la libertà, pensò all'indipendenza, e cercò negli stessi Medici l'istrumento della salvezza. Certo, anche questa era un'utopia o una illusione, un'ultima tavola alla quale si afferra il misero nell'inevitabile naufragio; ma un'utopia, che rivelava la forza e la giovinezza della sua anima e la vivacità della sua fede. Se Francesco Guicciardini vide più giusto e con più esatto sentimento delle condizioni d'Italia, è che la sua coscienza era già vuota e petrificata. L'immagine del Machiavelli è giunta a' posteri simpatica e circondata di un'aureola poetica per la forte tempra, e la sincerità del patriottismo e l'elevatezza

del linguaggio e per quella sua aria di virilità e di dignità fra tanta folla di letterati venderecci. La sua influenza non fu pari al suo merito. Era tenuto uomo di penna e di tavolino, come si direbbe oggi, più che uomo di Stato e di azione. E la sua povertà, la vita scorretta, le abitudini plebee e «fuori della regola»,¹ come gli rimproverava il correttissimo Guicciardini, non gli aumentavano riputazione. Consapevole di sua grandezza, spregiava quella esteriorità delle forme e que' mezzi artificiali di farsi via nel mondo, che sono sì familiari e sì facili a' mediocri. Ma la sua influenza è stata grandissima nella posterità, e la sua fama si è ita sempre ingrandendo fra gli odii degli uni e le glorificazioni degli altri. Il suo nome è rimasto la bandiera, intorno alla quale hanno battagliato le nuove generazioni nel loro contraddittorio movimento ora indietro, ora innanzi.

Ci è un piccolo libro del Machiavelli, tradotto in tutte le lingue, il *Principe*, che ha gittato nell'ombra le altre sue opere. L'autore è stato giudicato da questo libro, e questo libro è stato giudicato non nel suo valore logico e scientifico, ma nel suo valore morale. E hanno trovato che questo libro è un codice della tirannia, fondato sulla turpe massima che il fine giustifica i mezzi, e il successo loda l'opera. E hanno chiamato machiavellismo questa dottrina.² Molte difese sonosi fatte di questo libro ingegnossissime, attribuendosi all'autore questa o quella intenzione più o meno lodevole. Così n'è uscita una discussione limitata e un Machiavelli rimpiccinito.

Questa critica non è che una pedanteria. Ed è anche una meschinità porre la grandezza di quell'uomo nella sua utopia italica,

1. Si riferisce al concetto più volte ribadito dal Guicciardini riguardo al carattere del Machiavelli («Ut plurimum extravagante di opinione dalla comune et inventore di cose nuove et insolite»; lettera al Machiavelli del 18 maggio 1521) e alla «irregolarità» della sua vita. 2. Un quadro organico della fortuna di Machiavelli e delle varie interpretazioni del suo pensiero nel Sei e nel Settecento è nei frammenti foscoliani *Della fama di Niccolò Machiavelli* (1811); in *Opere* cit., II, pp. 431 sgg. Si vedano inoltre: Ginguéné, *Histoire* cit., VIII, cap. XXXII e, per la posizione dei romantici italiani, la prefazione di Carlo Botta alla ristampa della sua *Storia d'Italia in continuazione di quella del Guicciardini*, Firenze 1835. Ma con ogni probabilità, più che ad altri, il De Sanctis vuol riferirsi all'affermazione di Friedrich Schlegel: «Il Segretario Fiorentino, sommamente dannoso e pagano nelle sue massime politiche, sta quasi in opposizione con tutta la vera maniera di pensare nazionale, e debbe agire senz'altro dannosamente sopra di quella»; *Storia della letteratura antica e moderna*, traduzione di F. Ambrosoli, Milano 1828, II, pp. 83-4.

oggi cosa reale. Noi vogliamo costruire tutta intera l'immagine, e cercare ivi i fondamenti della sua grandezza.

Niccolò Machiavelli è innanzi tutto la coscienza chiara e seria di tutto quel movimento, che nella sua spontaneità dal Petrarca e dal Boccaccio si stende sino alla seconda metà del Cinquecento. In lui comincia veramente la prosa, cioè a dire la coscienza e la riflessione della vita. Anche lui è in mezzo a quel movimento, e vi piglia parte, ne ha le passioni e le tendenze. Ma, passato il momento dell'azione, ridotto in solitudine, pensoso sopra i volumi di Livio e di Tacito, ha la forza di staccarsi dalla sua società, e interrogarla: — Cosa sei? dove vai?

L'Italia aveva ancora il suo orgoglio tradizionale, e guardava l'Europa con l'occhio di Dante e del Petrarca, giudicando barbare tutte le nazioni oltre le Alpi. Il suo modello era il mondo greco e romano, che si studiava di assimilarsi. Soprastava per coltura, per industrie, per ricchezze, per opere d'arti e d'ingegno: teneva senza contrasto il primato intellettuale in Europa. Grave fu lo sgomento negl'italiani, quando ebbero gli stranieri in casa; ma vi si ausarono, e tressarono con quelli, confidando di cacciarli via tutti con la superiorità dell'ingegno. Spettacolo pieno di ammaestramento è vedere tra lanzi, svizzeri, tedeschi e francesi e spagnuoli l'alto e spensierato riso di letterati, artisti, latinisti, novellieri e buffoni nelle eleganti corti italiane. Fino ne' campi i sonettisti assediavano i principi: Giovanni de' Medici cadeva tra' lazzi di Pietro Aretino.¹ Gli stranieri guardavano attoniti le maraviglie di Firenze, di Venezia, di Roma e tanti miracoli dell'ingegno; e i loro principi regalavano e corteggiavano i letterati, che con la stessa indifferenza celebravano Francesco I e Carlo V. L'Italia era inchinata e studiata da' suoi devastatori, come la Grecia fu da' romani.

Fra tanto fiore di civiltà e in tanta apparenza di forza e di grandezza mise lo sguardo acuto Niccolò Machiavelli, e vide la malattia, dove altri vedevano la più prospera salute. Quello che oggi diciamo decadenza egli disse «corruttela», e base di tutte le sue speculazioni fu questo fatto, la corruttela della razza italiana, anzi latina, e la sanità della germanica.²

1. *tra' lazzi* . . . *Aretino*: allude alla celebre lettera del 10 dicembre 1526 a Francesco degli Albizi, nella quale l'Aretino descrive la morte di Giovanni dalle Bande Nere: ricordata più oltre, nel capitolo dedicato all'Aretino; cfr. p. 546 e relativa nota 3. 2. *e base* . . . *germanica*: cfr. *Discorsi sopra la prima deca*, I, 55.

La forma più grossolana di questa corruttela era la licenza de' costumi e del linguaggio, massime nel clero: corruttela che già destò l'ira di Dante e di Caterina, ed ora messa in mostra ne' dipinti e negli scritti, penetrata in tutte le classi della società e in tutte le forme della letteratura, divenuta come una salsa piccante che dava sapore alla vita. La licenza accompagnata con l'empietà e l'incredulità avea a suo principal centro la corte romana, protagonisti Alessandro VI e Leone X. Fu la vista di quella corte che infiammò le ire di Savonarola e stimolò alla separazione Lutero e i suoi concittadini.

Nondimeno il clero per abito tradizionale tuonava dal pergamo contro quella licenza. Il Vangelo rimaneva sempre un ideale non contrastato, salvo a non tenerne alcun conto nella vita pratica: il pensiero non era più la parola e la parola non era più l'azione, non ci era armonia nella vita. In questa disarmonia era il principale motivo comico del Boccaccio e degli altri scrittori di commedie, di novelle e di capitoli.

Nessun italiano, parlando in astratto, poteva trovar lodevole quella licenza, a' cui allettamenti pur non sapeva resistere. Altra era la teoria, altra la pratica. E nessuno poteva non desiderare una riforma de' costumi, una restaurazione della coscienza. Sentimenti e desiderii vani, affogati nel rumore di quei bacchanali. Non ci era il tempo di piegarsi in sé, di considerare la vita seriamente. Pure erano sentimenti e desiderii che più tardi fruttificarono e agevolarono l'opera del Concilio di Trento e la reazione cattolica.

Rifare il medio evo, e ottenere la riforma de' costumi e delle coscienze con una ristaurazione religiosa e morale era stato già il concetto di Geronimo Savonarola, ripreso poi e purgato nel Concilio di Trento. Era il concetto più accessibile alle moltitudini e più facile a presentarsi. I volghi cercano la medicina a' loro mali nel passato.

Machiavelli, pensoso e inquieto in mezzo a quel carnevale italiano, giudicava quella corruttela da un punto di vista più alto. Essa era non altro che lo stesso medio evo in putrefazione, morto già nella coscienza, vivo ancora nelle forme e nelle istituzioni. E perciò, non che pensasse di ricondurre indietro l'Italia e di ristaurare il medio evo, concorse alla sua demolizione.¹

1. Non diversamente Quinet: «Déjà l'Italie avait passé les trois jours dans le tombeau de Lazare, et le rédempteur n'arrivait pas; le cadavre commençait à sentir mauvais. Dans cette situation désespérée, que restait-il à

L'altro mondo, la cavalleria, l'amore platonico sono i tre concetti fondamentali, intorno a' quali si aggira la letteratura nel medio evo, de' quali la nuova letteratura è la parodia più o meno consapevole. Anche nella faccia del Machiavelli sorprendi un movimento¹ ironico, quando parla del medio evo, soprattutto allora che affetta maggior serietà. La misura del linguaggio rende più terribili i suoi colpi. Nella sua opera demolitiva è visibile la sua parentela col Boccaccio e col Magnifico. Il suo Belfegor è della stessa razza, dalla quale era uscito Astarotte.²

Ma la sua negazione non è pura buffoneria, puro effetto comico, uscito da coscienza vuota. In quella negazione ci è un'affermazione, un altro mondo sorto nella sua coscienza. E perciò la sua negazione è seria ed eloquente.

Papato e impero, guelfismo e ghibellinismo, ordini feudali e comunali, tutte queste istituzioni sono demolite nel suo spirito. E sono demolite, perché nel suo spirito è sorto un nuovo edificio sociale e politico.

Le idee che generarono quelle istituzioni sono morte, non hanno più efficacia di sorta sulla coscienza, rimasta vuota. E in quest'ozio interno è la radice della corruttela italiana. Questo popolo non si può rinnovare, se non rifacendosi una coscienza. Ed è a questo che attende Machiavelli. Con l'una mano distrugge, con l'altra edifica. Da lui comincia, in mezzo alla negazione universale e vuota, la ricostruzione.

Non è possibile seguire la sua dottrina nel particolare. Basti qui accennare la idea fondamentale.

Il medio evo riposa sopra questa base: che il peccato è attaccarsi a questa vita, come cosa sostanziale, e la virtù è negazione della vita terrena e contemplazione dell'altra; che questa vita non è la realtà o la verità, ma ombra e apparenza; e che la realtà è non quello che è, ma quello che dee essere, e perciò il suo vero contenuto è l'altro mondo, l'inferno, il purgatorio, il paradiso, il mondo

essayer? Tout le contraire de ce qu'avait tenté le moine Savonarole: renoncer à l'ascétisme, à la politique religieuse ou chevaleresque, faire appel à la force, chercher à la créer, rejeter dans l'abîme le glaive impuissant de la prière, ne plus se confier que dans le fer . . .»; op. cit., II, p. 94. Per analogie e rapporti, almeno d'orientamento, è da vedere anche GIUSEPPE FERRARI, *Histoire de la raison d'état*, Paris 1860, capitoli IV e V (*Dieu compromis* e *Dieu détrôné*). 1. *un movimento*: così nel ms. Nelle edizioni Morano e successive: «un momento». 2. *Il suo . . . Astarotte*: sulla figura e il significato di Astarotte nel *Morgante*, cfr. più indietro, pp. 374 sgg.

conforme alla verità e alla giustizia. Da questo concetto della vita teologico-etico uscì la *Divina Commedia* e tutta la letteratura del Duecento e del Trecento.

Il simbolismo e lo scolasticismo sono le forme naturali di questo concetto. La realtà terrena è simbolica; Beatrice è un simbolo: l'amore è un simbolo. E l'uomo e la natura hanno la loro spiegazione e la loro radice negli enti o negli universali, forze estramondane, che sono la maggiore del sillogismo, l'universale da cui esce il particolare.

Tutto questo, forma e concetto, era già dal Boccaccio in qua negato, caricato, parodiato, materia di sollazzo e di passatempo: pura negazione nella sua forma cinica e licenziosa, che aveva a base la glorificazione della carne o del peccato, la voluttà, l'epicureismo, reazione all'ascetismo.¹ Andavano insieme teologi e astrologi e poeti, tutti visionarii: conclusione geniale della *Maccaronia*, ispirata al Folengo dal mondo della Luna ariostesco.² In teoria ci era una piena indifferenza, e in pratica una piena licenza.

Machiavelli vive in questo mondo e vi partecipa. La stessa licenza nella vita, e la stessa indifferenza nella teoria. La sua coltura non è straordinaria: molti a quel tempo avanzavano lui e l'Ariosto di dottrina e di erudizione. Di speculazioni filosofiche sembra così digiuno come di enunciazioni scolastiche e teologiche. E a ogni modo non se ne cura. Il suo spirito è tutto nella vita pratica.

Nelle scienze naturali non sembra sia molto innanzi, quando vediamo che in alcuni casi accenna all'influsso delle stelle. Battista Alberti avea certo una coltura più vasta e più compiuta. Niccolò non è filosofo della natura, è filosofo dell'uomo. Ma il suo ingegno oltrepassa l'argomento e prepara Galileo.

L'uomo, come Machiavelli lo concepisce, non ha la faccia estatica e contemplativa del medio evo, e non la faccia tranquilla e idillica del Risorgimento. Ha la faccia moderna dell'uomo che opera e lavora intorno ad uno scopo.

Ciascun uomo ha la sua missione su questa terra, secondo le sue attitudini. La vita non è un giuoco d'immaginazione, e non è contemplazione. Non è teologia, e non è neppure arte. Essa ha in terra

1. Nel ms. segue: «Ma era pratica, non teoria; anzi non si voleva sentire a parlare di teorie, e i filosofi erano messi a un mazzo co' teologi e gli astrologi e i poeti, tutti visionarii». 2. *mondo della Luna ariostesco*: cfr. *Orl. fur.*, xxxv, 85 sgg.; l'episodio del Folengo, già ricordato a suo luogo, in *Baldus*, xxv, 476 sgg.

la sua serietà, il suo scopo e i suoi mezzi. Riabilitare la vita terrena, darle uno scopo, rifare la coscienza, ricreare le forze interiori, restituire l'uomo nella sua serietà e nella sua attività, questo è lo spirito che aleggia in tutte le opere del Machiavelli.

È negazione del medio evo, e insieme negazione del Risorgimento. La contemplazione divina lo soddisfa così poco, come la contemplazione artistica. La coltura e l'arte gli paiono cose belle, non tali però che debbano e possano costituire lo scopo della vita. Combatte l'immaginazione, come il nemico più pericoloso, e quel veder le cose in immaginazione e non in realtà gli par proprio esser la malattia che si ha a curare. Ripete ad ogni tratto che bisogna giudicar le cose come sono, e non come debbono essere.

Quel «dover essere», a cui tende il contenuto nel medio evo e la forma nel Risorgimento, dee far luogo all'«essere», o com'egli dice, alla verità «effettuale».¹

Subordinare il mondo dell'immaginazione, come religione e come arte, al mondo reale, quale ci è posto dall'esperienza e dall'osservazione, questa è la base del Machiavelli.

Risecati tutti gli elementi sopraumani e soprannaturali, pone a fondamento della vita la patria. La missione dell'uomo su questa terra, il suo primo dovere è il patriottismo, la gloria, la grandezza, la libertà della patria.

Nel medio evo non ci era il concetto di patria. Ci era il concetto di fedeltà e di sudditanza. Gli uomini nascevano tutti sudditi del papa e dell'imperatore, rappresentanti di Dio; l'uno era lo spirito, l'altro il corpo della società. Intorno a questi due Soli stavano gli astri minori, re, principi, duchi, baroni, a cui stavano di contro

1. *Principe*, xv: «mi è parso più conveniente andare dietro alla verità effettuale della cosa, che alla imaginazione di essa». *L'essere e il dover essere* riecheggiano le parole famose di Bacone: «Gratias agamus Machiavello et huius modi scriptoribus, qui aperte et indissimulanter proferunt quid homines facere soleant, non quid debeant» (*De augmentis scientiarum*, VII, cap. II). Il concetto, ripreso dal Rousseau con la nota definizione del *Principe* «livre des républicains» (*Contrat social*, III, 6), e dal Foscolo, dette il via all'interpretazione democratica del pensiero del Machiavelli. Accenni di un'analogia impostazione sono in Baretto (prefazione alle opere di Machiavelli, 1772, ristampata in *Prefazioni e polemiche*, Bari 1932², pp. 155 sgg.), in Botta (prefazione citata alla sua *Storia d'Italia*), in Gioberti, che salutava nel Machiavelli il «Galileo della politica» (*Del rinnovamento*, Parigi 1851, II, pp. 320 sgg.) e, soprattutto, nelle lezioni di P. S. Mancini, *Machiavelli e la sua dottrina politica*, del 1852, pubblicate poi in *Diritto internazionale*, Napoli 1873, pp. 221 sgg.

in antagonismo naturale i comuni liberi. Ma la libertà era privilegio papale e imperiale, e i comuni esistevano anch'essi per la grazia di Dio, e perciò del papa o dell'imperatore, e spesso imploravano legati apostolici o imperiali a tutela e pacificazione. Savonarola proclamò re di Firenze Gesù Cristo, ben inteso lasciando a sé il dritto di rappresentarlo e interpretarlo. È un tratto che illumina tutte le idee di quel tempo.¹

Ci era ancora il papa e ci era l'imperatore. Ma l'opinione, sulla quale si fondava la loro potenza, non ci era più nelle classi colte d'Italia. Il papa stesso e l'imperatore avevano smesso l'antico linguaggio, il papa, ingrandito di territorio, diminuito di autorità, l'imperatore debole e impacciato a casa.

Di papato e d'impero, di guelfi e ghibellini non si parlava in Italia che per riderne, a quel modo che della cavalleria e di tutte le altre istituzioni. Di quel mondo rimanevano avanzi in Italia il papa, i gentiluomini e gli avventurieri o mercenarii. Il Machiavelli vede nel papato temporale non solo un sistema di governo assurdo e ignobile, ma il principale pericolo dell'Italia. Democratico, combatte il concetto di un governo stretto, e tratta assai aspramente i gentiluomini, reminiscenze feudali.² E vede ne' mercenarii o avventurieri la prima cagione della debolezza italiana incontro allo straniero, e propone e svolge largamente il concetto di una milizia nazionale. Nel papato temporale, nei gentiluomini, negli avventurieri combatte gli ultimi vestigi del medio evo.

La patria del Machiavelli è naturalmente il comune libero, libero per sua virtù e non per grazia del papa e dell'imperatore, governo di tutti nell'interesse di tutti. Ma, osservatore sagace, non gli può sfuggire il fenomeno storico de' grandi Stati che si erano formati in Europa, e come il comune era destinato anch'esso a spa-

1. Anche Quinet: «L'Église de Dieu a besoin d'une révolution; elle sera flagellée, puis renouvelée, et l'Italie refleurira après son châtement. Afin de se délivrer à jamais des despotes, il inaugure le Christ roi de Florence»; op. cit., II, p. 75. 2. e tratta . . . feudali: cfr. *Discorsi*, I, 55 cit. Nel periodo che segue, oltre che all'azione personale del Machiavelli nel promuovere l'istituzione dell'ordinanza o milizia cittadina, che fu decretata il 6 dicembre 1506 dal Consiglio Maggiore (lo stesso Machiavelli ebbe la nomina di cancelliere della magistratura dei Nove della milizia), allude ai discorsi, dettati in quella occasione, *Dell'ordinare lo stato di Firenze alle armi e Sopra l'ordinanza e milizia fiorentina*; nonché alle pagine del *Principe* (capitoli XII-XIV), delle *Istorie fiorentine* (VI, 17 sgg.) e dei *Discorsi* (III, 31), sui mercenari e sull'esigenza di una milizia nazionale.

rire con tutte le altre istituzioni del medio evo. Il suo comune gli par cosa troppo piccola e non possibile a durare dirimpetto a quelle potenti agglomerazioni delle stirpi, che si chiamavano Stati o Nazioni. Già Lorenzo, mosso dallo stesso pensiero, avea tentato una grande lega italica, che assicurasse l'«equilibrio» tra' varii Stati e la mutua difesa, e che pure non riuscì ad impedire l'invasione di Carlo VIII.¹ Niccolò propone addirittura la costituzione di un grande Stato italiano, che sia baluardo d'Italia contro lo straniero. Il concetto di patria gli si allarga. Patria non è solo il piccolo comune, ma è tutta la nazione. L'Italia nell'utopia dantesca è il giardino dell'impero;² nell'utopia del Machiavelli è la patria, nazione autonoma e indipendente.

La patria del Machiavelli è una divinità, superiore anche alla moralità e alla legge. A quel modo che il Dio degli ascetici assorbiva in sé l'individuo, e in nome di Dio gl'inquisitori bruciavano gli eretici, per la patria tutto era lecito, e le azioni, che nella vita privata sono delitti, diventavano magnanime nella vita pubblica. «Ragion di Stato» e «salute pubblica» erano le formole volgari, nelle quali si esprimeva questo dritto della patria, superiore ad ogni dritto. La divinità era scesa di cielo in terra e si chiamava la patria, ed era non meno terribile. La sua volontà e il suo interesse era *suprema lex*. Era sempre l'individuo assorbito nell'essere collettivo. E quando questo essere collettivo era assorbito a sua volta nella volontà di un solo o di pochi, avevi la servitù. Libertà era la partecipazione più o meno larga de' cittadini alla cosa pubblica. I dritti dell'uomo non entravano ancora nel codice della libertà. L'uomo non era un essere autonomo, e di fine a sé stesso: era l'istrumento della patria, o ciò che è peggio, dello Stato, parola generica, sotto la quale si comprendeva ogni specie di governo, anche il dispotico, fondato sull'arbitrio di un solo. Patria era dove tutti concorrevano più o meno al governo, e se tutti ubbidivano, tutti comandavano: ciò che dicevasi repubblica. E dicevasi prin-

1. Già Lorenzo . . . Carlo VIII: cfr. *Istorie fiorentine*, VIII. 2. *il giardino dell'impero*: cfr. *Purg.*, VI, 105. Il concetto machiavellico di patria, superiore alla morale e alle leggi, è esplicitamente enunciato nel passo famoso: «dove si delibera al tutto della salute della patria, non vi debbe cadere alcuna considerazione né di giusto né d'ingiusto, né di piatoso né di crudele, né di laudabile né d'ignominioso, anzi, posposto ogni altro rispetto, seguire al tutto quel partito che le salvi la vita e mantenghile la libertà»; *Discorsi*, III, 41.

cipato, dove uno comandava e tutti ubbidivano. Ma, repubblica o principato, patria o Stato, il concetto era sempre l'individuo assorbito nella società, o, come fu detto poi, l'onnipotenza dello Stato.

Queste idee sono enunciate dal Machiavelli, non come da lui trovate e analizzate, ma come già per lunga tradizione ammesse, e fortificate dalla coltura classica. Ci è lì dentro lo spirito dell'antica Roma, che con la sua immagine di gloria e di libertà attirava tutte le immaginazioni, e si porgeva alle menti modello non solo nell'arte e nella letteratura, ma ancora nello Stato.

La patria assorbe anche la religione. Uno Stato non può vivere senza religione. E se il Machiavelli si duole della corte romana, non è solo perché a difesa del suo dominio temporale è costretta a chiamar gli stranieri, ma ancora perché co' suoi costumi disordinati e licenziosi ha diminuita nel popolo l'autorità della religione.¹ Ma egli vuole una religione di Stato, che sia in mano del principe un mezzo di governo. Della religione si era perduto il senso, ed era arte presso i letterati e strumento politico negli statisti. Anche la moralità gli piace, e loda la generosità, la clemenza, l'osservanza della fede, la sincerità e le altre virtù, ma a patto che ne venga bene alla patria; e se le incontra sulla sua via non strumenti, ma ostacoli, gli spezza. Leggi spesso lodi magnifiche della religione e delle altre virtù de' buoni principi; ma ci odori un po' di retorica, che spicca più in quel fondo ignudo della sua prosa. Non è in lui e non è in nessuno de' suoi contemporanei un sentimento religioso e morale schietto e semplice.

Noi che vediamo le cose di lontano, troviamo in queste dottrine lo Stato laico, che si emancipa dalla teocrazia, e diviene a sua volta invadente. Ma allora la lotta era ancor viva, e l'una esagerazione portava l'altra. Togliendo le esagerazioni, ciò che esce dalla lotta è l'autonomia e l'indipendenza del potere civile, che ha la sua legittimità in sé stesso, sciolto ogni vincolo di vassallaggio e di subordinazione a Roma. Nel Machiavelli non ci è alcun vestigio di diritto divino. Il fondamento delle repubbliche è *vox populi*, il consenso di tutti. E il fondamento de' principati è la forza, o la conquista legittimata e assicurata dal buon governo. Un po' di cielo

1. *ma ancora . . . religione*: il severo giudizio sulla politica della corte romana, che ha fatto perdere all'Italia «ogni divozione e ogni religione», in *Discorsi*, I, 12. Intorno alla religione come strumento di grandezza nazionale, cfr. *ibid.*, 11.

e un po' di papa ci entra pure, ma come forze atte a mantenere i popoli nell'ubbidienza e nell'osservanza delle leggi.

Stabilito il centro della vita in terra e attorno alla patria, al Machiavelli non possono piacere le virtù monacali dell'umiltà e della pazienza, che hanno «disarmato il cielo e effeminato il mondo» e che rendono l'uomo più atto a «sopportare le ingiurie che a vendicarle». *Agere et pati fortia romanum est*. Il cattolicesimo male interpretato rende l'uomo più atto a patire che a fare.¹ Il Machiavelli attribuisce a questa educazione ascetica e contemplativa la fiacchezza del corpo e dell'animo, che rende gl'italiani inetti a cacciar via gli stranieri e a fondare la libertà e l'indipendenza della patria. La virtù è da lui intesa nel senso romano, e significa forza, energia, che renda gli uomini atti a' grandi sacrifici e alle grandi imprese. Non è che agl'italiani manchi il valore; anzi ne' singolari incontri riescono spesso vittoriosi: manca l'educazione o la disciplina o, come egli dice, «i buoni ordini e le buone armi», che fanno gagliardi e liberi i popoli.²

Alla virtù premio è la gloria. Patria, virtù, gloria, sono le tre parole sacre, la triplice base di questo mondo.

Come gl'individui hanno la loro missione in terra, così anche le nazioni. Gl'individui senza patria, senza virtù, senza gloria sono atomi perduti, «*numerus fruges consumere nati*».³ E parimente ci sono nazioni oziose e vuote, che non lasciano alcun vestigio di sé nel mondo. Nazioni storiche sono quelle che hanno adempiuto un ufficio nell'umanità, o, come dicevasi allora, nel genere umano, come Assiria, Persia, Grecia e Roma.⁴ Ciò che rende grandi le nazioni è la virtù o la tempra, gagliardia intellettuale e corporale, che forma il carattere o la forza morale. Ma come gl'individui, così le nazioni

1. *Stabilito . . . fare*: cfr. *ibid.*, II, 2: «E benché paia che si sia effeminato il mondo e disarmato il cielo, nasce più senza dubbio dalla viltà degli uomini, che hanno interpretato la nostra religione secondo l'ozio e non secondo la virtù . . . E se la religione nostra richiede che abbia in te forza, vuole che tu sia atto a patire più che a fare una cosa forte. Questo modo di vivere adunque pare ch'abbia renduto il mondo debole, e datolo in preda agli uomini scellerati i quali sicuramente lo possono maneggiare, veggendo come l'universalità degli uomini per andare in paradiso pensa più a sopportare le sue battiture che a vendicarle». La massima liviana è in *Ab urbe condita*, II, XII, 9 e propriamente suona: «*Facere et pati fortia romanum est*». 2. *Non è che . . . popoli*: cfr. *Principe*, xxvi, e *Arte della guerra*, III, 3. Orazio, *Epist.*, I, II, 27 («numero, destinati a consumar cibo»). 4. *Nazioni . . . Roma*: cfr. *Discorsi*, proemio al secondo libro. Cfr. più oltre, p. 509 e relativa nota 3.

hanno la loro vecchiezza, quando le idee che le hanno costituite s'indeboliscono nella coscienza e la tempra si fiacca. E l'indirizzo del mondo fugge loro dalle mani e passa ad altre nazioni.

Il mondo non è regolato da forze soprannaturali o casuali, ma dallo spirito umano, che procede secondo le sue leggi organiche e perciò fatali. Il fato storico non è la provvidenza, e non la fortuna, ma la «forza delle cose», determinata dalle leggi dello spirito e della natura.¹ Lo spirito è immutabile nelle sue facoltà ed immortale nella sua produzione.

Perciò la storia non è accozzamento di fatti fortuiti o provvidenziali, ma concatenazione necessaria di cause e di effetti, il risultato delle forze messe in moto dalle opinioni, dalle passioni e dagli interessi degli uomini.

La politica o l'arte del governare ha per suo campo non un mondo etico, determinato dalle leggi ideali della moralità, ma il mondo reale, come si trova nel tal luogo e nel tal tempo. Governare è intendere e regolare le forze che muovono il mondo. Uomo di Stato è colui che sa calcolare e maneggiare queste forze e volgerle a' suoi fini.

La grandezza e la caduta delle nazioni non sono dunque accidenti o miracoli, ma sono effetti necessari, che hanno le loro cause nella qualità delle forze che le muovono. E quando queste forze sono in tutto logore, esse muoiono.

E a governare, quelli che stanno solo in sul liono, non se ne intendono.² Ci vuole anche la volpe, o la prudenza, cioè l'intelligenza, il calcolo e il maneggio delle forze che muovono gli Stati.

Come gl'individui, così le nazioni hanno legami tra loro, dritti e doveri. E come ci è un dritto privato, così ci è un dritto pubblico, o dritto delle genti, o, come dicesi oggi, dritto internazionale. Anche la guerra ha le sue leggi.

Le nazioni muoiono. Ma lo spirito umano non muore mai. Eternamente giovane, passa di una nazione in un'altra, e continua secondo le sue leggi organiche la storia del genere umano. C'è dunque non solo la storia di questa o quella nazione, ma la storia

1. *Il mondo . . . natura*: cfr. *Principe*, xxv, *Quantum fortuna in rebus humanis possit, et quomodo illi sit occurrendum* e, in particolare, il celebre passo: «[La fortuna] dimostra la sua potenza dove non è ordinata virtù a resisterle, e quivi volta e suoi impeti dove la sa che non sono fatti li argini e li ripari a tenerla», riportato integralmente più avanti. 2. *E a governare . . . intendono*: cfr. *Principe*, xviii: «Coloro che stanno semplicemente in sul liono, non se ne intendono».

del mondo, anch'essa fatale e logica, determinata nel suo corso dalle leggi organiche dello spirito. La storia del genere umano non è che la storia dello spirito o del pensiero. Di qui esce ciò che poi fu detto filosofia della storia.

Di questa filosofia della storia e di un dritto delle genti non ci è nel Machiavelli che la semplice base scientifica, un punto di partenza segnato con chiarezza e indicato a' suoi successori. Il suo campo chiuso è la politica e la storia.

Questi concetti non sono nuovi. I concetti filosofici, come i poetici, suppongono una lunga elaborazione. Ci si vede qui dentro le conseguenze naturali di quel grande movimento, sotto forme classiche realista, ch'era in fondo l'emancipazione dell'uomo dagli elementi soprannaturali e fantastici, e la conoscenza e il possesso di sé stesso. E a' contemporanei non parvero nuovi, né audaci, vedendo ivi formulato quello che in tutti era sentimento vago.

L'influenza del mondo pagano è visibile anche nel medio evo, anche in Dante Roma è presente allo spirito. Ma lì è Roma provvidenziale e imperiale, la Roma di Cesare, e qui è Roma repubblicana, e Cesare vi è severamente giudicato.¹ Dante chiama le gloriose imprese della repubblica miracoli della provvidenza,² come preparazione all'impero: dove pel Machiavelli non ci sono miracoli, o i miracoli sono i buoni ordini; e se alcuna parte dà alla fortuna, la dà principalissima alla virtù. Di lui è questo motto profondo: «I buoni ordini fanno buona fortuna, e dalla buona fortuna nacquero i felici successi delle imprese».³ Il classicismo adunque era la semplice scorza, sotto alla quale le due età involupavano le loro tendenze. Sotto al classicismo di Dante ci è il misticismo e il ghibellinismo; la corteccia è classica, il nocciolo è medievale. E sotto al classicismo del Machiavelli ci è lo spirito moderno che ivi cerca e trova sé stesso. Ammira Roma, quanto biasima i tempi suoi, dove «non è cosa alcuna che gli ricomperi di ogni estrema miseria, infamia e vituperio, e non vi è osservanza di religione, non di leggi e non di milizia, ma sono maculati di ogni ragione bruttura».⁴ Crede con gli ordini e i costumi di Roma antica di poter rifare quella grandezza e ritemperare i suoi tempi, e in molte proposte e in molte sentenze senti i vestigi di quell'an-

1. e Cesare . . . giudicato: cfr. *ibid.*, XIV e XVI e *Discorsi*, I, 10. 2. Dante . . . provvidenza: cfr. *Convivio*, IV, V, 17-20. 3. *Discorsi*, I, 11. 4. *Ibid.*, proemio cit. del secondo libro.

tica sapienza. Da Roma gli viene anche la nobiltà dell'ispirazione e una certa elevatezza morale. Talora ti pare un romano avvolto nel pallio, in quella sua gravità, ma guardalo bene, e ci troverai il borghese del Risorgimento, con quel suo risolino equivoco. Savonarola è una reminiscenza del medio evo, profeta e apostolo a modo dantesco; Machiavelli in quella sua veste romana è vero borghese moderno, sceso dal piedistallo, uguale tra uguali, che ti parla alla buona e alla naturale.¹ È in lui lo spirito ironico del Risorgimento con lineamenti molto precisi de' tempi moderni.

Il medio evo qui crolla in tutte le sue basi, religiosa, morale, politica, intellettuale. E non è solo negazione vuota. È affermazione, è il Verbo. Di contro a ciascuna negazione sorge un'affermazione. Non è la caduta del mondo, è il suo rinnovamento. Dirimpetto alla teocrazia sorge l'autonomia e l'indipendenza dello Stato. Tra l'impero e la città o il feudo, le due unità politiche del medio evo, sorge un nuovo ente, la Nazione, alla quale il Machiavelli assegna i suoi caratteri distintivi, la razza, la lingua, la storia, i confini. Tra le repubbliche e i principati spunta già una specie di governo medio o misto, che riunisca i vantaggi delle une e degli altri, e assicuri a un tempo la libertà e la stabilità, governo che è un presentimento de' nostri ordini costituzionali, e di cui il Machiavelli dà i primi lineamenti nel suo progetto per la riforma degli ordini politici in Firenze.² È tutto un nuovo mondo politico che appare. Si veggia, fra l'altro, dove il Machiavelli tocca della formazione de' grandi Stati, e soprattutto della Francia.³

Anche la base religiosa è mutata. Il Machiavelli vuole recisa dalla religione ogni temporalità, e, come Dante, combatte la confusione de' due reggimenti, e fa una descrizione de' principati ecclesiastici, notevole per la profondità dell'ironia.⁴ La religione

1. Oltre a Quinet, op. cit., *passim* sul Machiavelli, per la contrapposizione al Savonarola si veda il saggio carducciano *Dello svolgimento della letteratura nazionale* (1868-71): «Tra le ridde de' suoi piagnoni, non vedeva in qualche canto della piazza sorridere pietosamente il pallido viso di Niccolò Machiavelli»; in *Opere* cit., I, pp. 152-3. 2. *nel suo progetto* . . . Firenze: allude al *Discorso sopra il riformare lo Stato di Firenze fatto ad istanza di papa Leone X*, scritto con ogni probabilità intorno al 1520. 3. *Si veggia* . . . Francia: oltre ai *Ritratti delle cose di Francia*, cfr. *Principe*, XIX, e *Discorsi*, I, 16 e specialmente III, 1: «E si vede quanto buono effetto fa questa parte nel regno di Francia, il quale regno vive sotto le leggi e sotto gli ordini più che alcuno altro regno. Delle quali leggi ed ordini ne sono mantenitori i parlamenti e massime quel di Parigi». 4. *Principe*, XI: *De principatibus ecclesiasticis*.

ricondata nella sua sfera spirituale è da lui considerata, non meno che l'educazione e l'istruzione, come strumento di grandezza nazionale. È in fondo l'idea di una Chiesa nazionale, dipendente dallo Stato, e accomodata a' fini e agl'interessi della nazione.

Altra è pure la base morale. Il fine etico del medio evo è la santificazione dell'anima, e il mezzo è la mortificazione della carne. Il Machiavelli, se biasima la licenza de' costumi invalsa al suo tempo, non è meno severo verso l'educazione ascetica. La sua dea non è Rachele, ma è Lia, non è la vita contemplativa, ma la vita attiva. E perciò la virtù è per lui la vita attiva, vita di azione, e in servizio della patria. I suoi santi sono più simili agli eroi dell'antica Roma che agl'iscritti nel calendario romano. O per dir meglio, il nuovo tipo morale non è il santo, ma è il patriota.

E si rinnova pure la base intellettuale. Secondo il gergo di allora, il Machiavelli non combatte la verità della fede, ma la lascia da parte, non se ne occupa, e quando vi s'incontra, ne parla con un'aria equivoca di rispetto. Risecata dal suo mondo ogni causa soprannaturale e provvidenziale, vi mette a base l'immutabilità e l'immortalità del pensiero o dello spirito umano, fattore della storia. Questo è già tutta una rivoluzione. È il famoso *cogito*, nel quale s'inizia la scienza moderna. È l'uomo emancipato dal mondo soprannaturale e sopraumano, che, come lo Stato, proclama la sua autonomia e la sua indipendenza, e prende possesso del mondo.

E si rinnova il metodo. Il Machiavelli non riconosce verità *a priori* e principii astratti, e non riconosce autorità di nessuno, come criterio del vero. Di teologia e di filosofia e di etica fa stima uguale, mondi d'immaginazione, fuori della realtà. La verità è la cosa effettuale, e perciò il modo di cercarla è l'esperienza accompagnata con l'osservazione, lo studio intelligente de' fatti. Tutto il formulario scolastico va giù. A quel vuoto meccanismo fondato sulle combinazioni astratte dell'intelletto incardinate nella pretesa esistenza degli universali sostituisce la forma ordinaria del parlare diretta e naturale. Le proposizioni generali, le «maggiori» del sillogismo, sono capovolte e compariscono in ultimo come risultati di una esperienza illuminata dalla riflessione. In luogo del sillogismo hai la «serie», cioè a dire concatenazione di fatti, che sono insieme causa ed effetto, come si vede in questo esempio:

Avendo la città di Firenze perduta parte dell'imperio suo, fu necessitata a fare guerra a coloro che lo occupavano, e perché chi l'occupava era potente, ne seguiva che si spendeva assai nella guerra senza alcun frutto: dallo spendere assai ne risultava assai gravezze, dalle gravezze infinite querele del popolo; e perché questa guerra era amministrata da un magistrato di dieci cittadini, l'universale cominciò a recarselo in dispetto, come quello che fosse cagione e della guerra e delle spese di essa.¹

Qui i fatti sono schierati in modo che si appoggiano e si spiegano a vicenda: sono una doppia serie, l'una complicata, che ti dà le cause vere, visibile solo all'uomo intelligente; l'altra semplicissima, che ti dà la causa apparente e superficiale, e che pure è quella che trascina ad opere inconsulte l'universale, con una serietà ed una sicurezza, che rende profondamente ironica la conclusione. I fatti saltan fuori a quel modo stesso che si sviluppano nella natura e nell'uomo, non vi senti alcuno artificio. Ma è un'apparenza. Essi sono legati, subordinati, coordinati dalla riflessione, sì che ciascuno ha il suo posto, ha il suo valore di causa o di effetto, ha il suo ufficio in tutta la catena: il fatto non è solo fatto, o accidente, ma è ragione, considerazione: sotto la narrazione si cela l'argomentazione. Così l'autore ha potuto in poche pagine condensare tutta la storia del medio evo e farne magnifico vestibolo alla sua storia di Firenze. I suoi ragionamenti sono anch'essi fatti intellettuali, e perciò l'autore si contenta di enunciare e non dimostra. Sono fatti cavati dalla storia, dall'esperienza del mondo, da un'acuta osservazione, e presentati con semplicità pari all'energia. Molti di questi fatti intellettuali sono rimasti anche oggi popolari nella bocca di tutti, com'è quel «ritirare le cose a' loro principii», o quell'ironia de' «profeti disarmati», o «gli uomini si stuccano del bene, e del male si affliggono», o «gli uomini bisogna carezzarli o spegnerli».² Di queste sentenze o pensieri ce ne sono raccolte.³ E sono un intero arsenale, dove hanno attinto gli scrittori, vestiti delle sue

1. *Discorsi*, I, 39, con qualche omissione e talune semplificazioni grafiche.
 2. Le citazioni corrispondono nell'ordine a: *Discorsi*, III, 1 (*Il modo di rinnovargli gli ordini è di ridurgli verso e principii suoi*); *Principe*, VI (*Tutti e profeti armati vincono, e gli disarmati ruinano*); *Discorsi*, III, 21 (*Perché gli uomini si stuccano nel bene, e nel male si affliggono*); *ibid.*, II, 23 (*Quando si ha a giudicare cittadini potenti, e che sono use a vivere libere, conviene o spegnerle o carezzarle*) e *Principe*, III (*Li uomini si debbono o vezzeggiare o spegnere*).
 3. Di queste . . . raccolte: allude, fra l'altro, alla raccolta *La mente di un uomo di stato* (Roma 1771), ristampata in appendice a *Opere cit.*, pp. II 57 sgg.

spoglie. Come esempio di questi fatti intellettuali usciti da una mente elevata e peregrina, ricordo la famosa dedica de' suoi *Discorsi*.

Con la forma scolastica rovina la forma letteraria, fondata sul periodo. Ne' lavori didascalici il periodo era una forma sillogistica dissimulata, una proposizione corteggiata dalla sua maggiore e dalle sue idee medie, ciò che dicevasi dimostrazione, se la materia era intellettuale, o descrizione, se la materia era di puri fatti. Machiavelli ti dà semplici proposizioni, ripudiato ogni corteggio; non descrive e non dimostra, narra o enuncia, e perciò non ha artificio di periodo. Non solo uccide la forma letteraria, ma uccide la forma stessa come forma,¹ e fa questo nel secolo della forma, la sola divinità riconosciuta. Appunto perché ha piena la coscienza di un nuovo contenuto, per lui il contenuto è tutto e la forma è nulla. O, per dire più corretto, la forma è essa medesima la cosa nella sua verità effettuale, cioè nella sua esistenza intellettuale o materiale. Ciò che a lui importa, non è che la cosa sia ragionevole, o morale, o bella, ma che la sia. Il mondo è così e così; e si vuol pigliarlo com'è, ed è inutile cercare se possa o debba essere altrimenti. La base della vita, e perciò del sapere, è il «*Nosce te ipsum*», la conoscenza del mondo nella sua realtà. Il fantasticare, il dimostrare, il descrivere, il moralizzare sono frutto d'intelletti collocati fuori della vita e abbandonati all'immaginazione. Perciò il Machiavelli purga la sua prosa di ogni elemento astratto, etico e poetico. Guardando il mondo con uno sguardo superiore, il suo motto è: «*Nil admirari*».² Non si maraviglia e non si appassiona, perché comprende, come non dimostra e non descrive, perché vede e tocca.

1. *Machiavelli . . . forma*: analoghe riflessioni sullo stile del Machiavelli sono nelle lezioni giovanili; *Teoria e storia* cit., I, p. 90, II, p. 8. Nella critica precedente, per la concordanza del giudizio, si veda specialmente Foscolo: «*Niuno scrisse in Italia mai né con più forza, né con più evidenza, né con più brevità del Machiavelli. Il significato d'ogni suo vocabolo par che partecipi della profondità della sua mente, e le sue frasi hanno la connessione rapida, splendida, stringente della logica*»; *Epoche della lingua*, VI, in *Opere* cit., IV, pp. 237-8. Con lo stesso entusiasmo, lo Schlegel: «*Pieno di forza senza cercati ornamenti e sempre intento al suo scopo come Cesare, ha la profondità e la ricchezza dei pensieri di Tacito, ma è più chiaro, più evidente di lui. Egli non tolse a modello nessuno, ma, compreso in generale dello spirito dell'antichità, senza alcun disegno e senza alcun artificio per assumere una diversa natura, gli è avvenuto di scrivere con forza, con vivacità e con acconcezza come gli antichi. L'arte della rappresentazione trovasi presso di lui come spontanea: il suo unico scopo è il pensiero*»; *Storia della letteratura* cit., II, p. 25. 2. Orazio, *Epist.*, I, VI, 1 («*Di nulla restare meravigliati*»).

Investe la cosa direttamente, e fugge le perifrasi, le circonlocuzioni, le amplificazioni, le argomentazioni, le frasi e le figure, i periodi e gli ornamenti, come ostacoli e indugi alla visione. Sceglie la via più breve, e perciò la diritta: non si distrae e non distrae. Ti dà una serie stretta e rapida di proposizioni e di fatti, sopprime tutte le idee medie, tutti gli accidenti, e tutti gli episodii. Ha l'aria del pretore, che «non curat de minimis», di un uomo occupato in cose gravi, che non ha tempo, né voglia di guardarsi attorno. Quella sua rapidità, quel suo condensare non è un artificio, come talora è in Tacito e sempre è nel Davanzati,¹ ma è naturale chiarezza di visione, che gli rende inutili tutte quelle idee medie, di cui gli spiriti mediocri hanno bisogno per giungere faticosamente ad una conseguenza, ed è insieme pienezza di cose, che non gli fa sentire necessità di riempire gli spazii vuoti con belletti e impolpature, che tanto piacciono a' cervelli oziosi. La sua semplicità talora è negligenza; la sua sobrietà talora è magrezza: difetti delle sue qualità. E sono pedanti quelli che cercano il pel nell'uovo, e gonfiano le gote in aria di pedagoghi, quando in quella divina prosa trovino latinismi, slegature, scorrezioni e simili negligenze.²

La prosa del Trecento manca di organismo, e perciò non ha ossatura, non interna coesione: vi abbonda l'affetto e l'immaginativa, vi scarseggia l'intelletto. Nella prosa del Cinquecento hai l'apparenza, anzi l'affettazione dell'ossatura, la cui espressione è il periodo. Ma l'ossatura non è che esteriore, e quel lusso di congiunzioni e di membri e d'incisi mal dissimula il vuoto e la disoluzione interna. Il vuoto non è nell'intelletto, ma nella coscienza, indifferente e scettica. Perciò il lavoro intellettuale è tutto al di fuori, frasche e fiori. Gli argomenti più frivoli sono trattati con la stessa serietà degli argomenti gravi, perché la coscienza è indifferente ad ogni specie di argomento, grave o frivolo. Ma la serietà è appa-

1. Su Tacito «scrittore dell'affetto» e «maestro del cuore umano» si vedano le lezioni giovanili sui generi letterari; op. cit., II, pp. 6-8. Per il Davanzati, «cervello ozioso», cfr. più oltre, p. 553. 2. *quando . . . negligenze*: si riferisce probabilmente alle riserve avanzate dal Foscolo: «L'unico difetto della lingua e dello stile del Machiavelli deriva dalla barbarie in cui trovò il suo dialetto materno. Ben ei si studiò di dargli tutta la dignità che Sallustio, Cesare e Tacito avevano dato al latino, ma si studiò ad un tempo, e con molta saviezza, di non disnaturare la lingua italiana e il dialetto fiorentino; onde talvolta, per preservarne alcune peculiarità, cadde qua e là in certi sgrammaticamenti, che offendono appunto perché potevano facilmente evitarsi»; *Epoche*, loc. cit.

rente, è tutta formale e perciò rettorica: l'animo vi rimane profondamente indifferente. Monsignor della Casa scrive l'orazione a Carlo V con lo stesso animo che scrive il capitolo sul forno, salvo che qui è nella sua natura e ti riesce cinico, lì è fuori della sua natura e ti riesce falso.¹ Il *Galateo* e il *Cortigiano* sono le due migliori prose di quel tempo, come rappresentazione di una società pulita ed elegante, tutta al di fuori, in mezzo alla quale vivevano il Casa e il Castiglione, e che poneva la principale importanza della vita ne' costumi e ne' modi. Anche l'intelletto, in quella sua virilità ozioso, poneva la principale importanza della composizione ne' costumi e ne' modi, ovvero nell'abito. Quell'abbigliamento boccaccevole e ciceroniano divenne in breve convenzionale, un meccanismo tutto d'imitazione, a cui l'intelletto stesso rimaneva estraneo. I filosofi non avevano ancora smesse le loro forme scolastiche, i poeti petrarcheggiavano, i prosatori usavano un genere bastardo, poetico e rettorico, con l'imitazione esteriore del Boccaccio: la malattia era una, la passività o indifferenza dell'intelletto, del cuore, dell'immaginazione, cioè a dire di tutta l'anima. Ci era lo scrittore, non ci era l'uomo. E fin d'allora fu considerato lo scrivere come un mestiere, consistente in un meccanismo che dicevasi forma letteraria, nella piena indifferenza dell'animo: divorzio compiuto tra l'uomo e lo scrittore.² Fra tanto infuriare di prose rettoriche e poetiche comparve la prosa del Machiavelli, presentimento della prosa moderna.

1. *Monsignor . . . falso*: il *Capitolo sul forno* e l'*Orazione a Carlo V intorno alla restituzione della città di Piacenza*: in *Opere* (4 voll., Milano 1806), rispettivamente III, pp. 331 sgg. e II, pp. 5 sgg. Nelle lezioni giovanili sui generi letterari: «Nel Cinquecento . . . l'imitazione degli antichi produsse un'eloquenza accattata e non spontanea, come vediamo, per recare un esempio, nell'orazione a Carlo V del Casa. Qui non intelligenza degli affari e di quei tempi, ma uno studio continuo di tener dietro a Cicerone per l'invenzione, per l'ordine, per lo stile, per la forma . . .»; op. cit., II, p. 44. Riguardo al Della Casa poeta, visto dal De Sanctis secondo l'orientamento della critica tradizionale ottocentesca (Emiliani-Giudici, Cantù) e accomunato coi petrarchisti di scuola e con gli accademici del burlesco, cfr. più indietro, pp. 390 e 400. 2. Dallo stesso punto di vista il Foscolo: «Da' fatti osservati fin qui, da che Dante cominciò a scrivere e il Machiavelli morì, appare manifestissimo che la lingua italiana nacque e crebbe dalla libertà popolare delle repubbliche del medioevo. Ma nell'epoca che ora esaminiamo la servitù dell'Italia cominciò ad aggravarsi senza speranza di redenzione sotto il doppio giogo della chiesa de' papi e della dominazione de' forestieri. La tirannide religiosa e politica portò seco necessariamente i ceppi della letteratura»; *Epoche*, discorso cit., p. 244.

Qui l'uomo è tutto, e non ci è lo scrittore, o ci è solo in quanto uomo. Il Machiavelli sembra quasi ignori che ci sia un'arte dello scrivere, ammessa generalmente e divenuta moda o convenzione. Talora ci si prova, e ci riesce maestro; ed è, quando vuol fare il letterato anche lui. L'uomo è in lui tutto. Quello che scrive è una produzione immediata del suo cervello, esce caldo caldo dal di dentro, cose e impressioni spesso condensate in una parola. Perché è un uomo che pensa e sente, distrugge e crea, osserva e riflette, con lo spirito sempre attivo e presente. Cerca la cosa, non il suo colore: pure la cosa vien fuori insieme con le impressioni fatte nel suo cervello, perciò naturalmente colorita, traversata d'ironia, di malinconia, d'indignazione, di dignità, ma principalmente lei nella sua chiarezza plastica. Quella prosa è chiara e piena come un marmo, ma un marmo qua e là venato. È la grande maniera di Dante che vive là dentro. Parlando dei mutamenti introdotti al medio evo ne' nomi delle cose e degli uomini, finisce così: «e i Cesari e i Pompei Pietri, Mattei e Giovanni diventarono».² Qui non ci è che il marmo, la cosa ignuda; ma quante vene in questo marmo! Ci senti tutte le impressioni fatte da quell'immagine nel suo cervello, l'ammirazione per quei Cesari e Pompei, il disprezzo per quei Pietri e Mattei, lo sdegno di quel mutamento; e lo vedi alla scelta caratteristica de' nomi, al loro collocamento in contrasto come nemici, e a quell'ultimo ed energico «diventarono», che accenna a mutamenti non solo di nomi, ma di animi.

Questa prosa asciutta, precisa e concisa, tutta pensiero e tutta cose, annunzia l'intelletto già adulto emancipato da elementi mistici, etici e poetici, e divenuto il supremo regolatore del mondo, la logica o la forza delle cose, il Fato moderno. Questo è in effetti il senso intimo del mondo, come il Machiavelli lo concepisce. Lasciando da parte le sue origini, il mondo è quello che è, un attrito di forze umane e naturali, dotate di leggi proprie. Ciò che dicesi fato, non è altro che la logica, il risultato necessario di queste forze, appetiti, istinti, passioni, opinioni, fantasie, interessi, mosse e regolate da una forza superiore, lo spirito umano, il pensiero, l'intelletto. Il Dio di Dante è l'amore, forza unitiva dell'intelletto e del-

1. *al*: così nel ms. e nelle edizioni Morano. Nell'edizione Croce e nelle successive: «dal». 2. *Istorie fiorentine*, I, v. Il passo propriamente suona: «Gli uomini ancora, di Cesari e Pompei, Pieri, Giovanni e Mattei diventarono».

l'atto: il risultato era sapienza. Il Dio di Machiavelli è l'intelletto, l'intelligenza e la regola delle forze mondane: il risultato è scienza. — Bisogna amare —, dice Dante. — Bisogna intendere —, dice Machiavelli. L'anima del mondo dantesco è il cuore; l'anima del mondo machiavellico è il cervello. Quel mondo è essenzialmente mistico ed etico; questo è essenzialmente umano e logico. La virtù muta il suo significato. Non è sentimento morale, ma è semplicemente forza o energia, la tempra dell'animo, e Cesare Borgia è virtuoso, perché avea la forza di operare secondo logica, cioè di accettare i mezzi, quando aveva accettato lo scopo. Se l'anima del mondo è il cervello, hai una prosa che è tutta e sola cervello.

Ora possiamo comprendere il Machiavelli nelle sue applicazioni. La storia di Firenze sotto forma narrativa è una logica degli avvenimenti. Dino scrive col cuore commosso, con l'immaginazione colpita: tutto gli par nuovo, tutto offende il suo senso morale. Vi domina il sentimento etico, come in Dante, nel Muscato, in tutt'i trecentisti.¹ Ma ciò che interessa il Machiavelli è la spiegazione de' fatti nelle forze motrici degli uomini, e narra calmo e meditativo, a modo di filosofo che ti dia l'interpretazione del mondo. I personaggi non sono colti nel caldo dell'affetto e nel tumulto dell'azione: non è una storia drammatica. L'autore non è sulla scena, né dietro la scena; ma è nella sua camera, e mentre i fatti gli sfilano avanti, cerca afferrarne i motivi. La sua apatia non è che preoccupazione di filosofo, inteso a spiegare e tutto raccolto in questo lavoro intellettuale, non distratto da emozioni e impressioni. È l'apatia dell'ingegno superiore, che guarda con compassione a' moti convulsi e nervosi delle passioni.

Ne' *Discorsi* ci è maggior vita intellettuale. L'intelletto si stacca da' fatti, e vi torna, per attingervi lena e ispirazione. I fatti sono il punto fermo intorno a cui gira. Narra breve, come chi ricordi quello che tutti sanno, ed ha fretta di uscirne. Ma, appena finito il racconto, comincia il discorso. L'intelletto, come rinvigorito a quella fonte, se ne spicca tutto pieno d'ispirazioni originali, sorpreso e contento insieme. Senti lì il piacere di quell'esercizio intellettuale e di quella originalità, di quel dir cose che a' volgari sembrano paradossi. Quei pensieri sono come una schiera ben ser-

1. *Dino . . . trecentisti*: cfr. il capitolo sesto, dedicato ai minori del Trecento, pp. 117 sgg.

rata, dove non penetra niente dal di fuori, a turbarvi l'ordine. Non è una mente agitata nel calore della produzione tra quel flutto d'immaginazioni e di emozioni che ti annunzia la fermentazione, come avviene talora anche a' più grandi pensatori. È l'intelletto pieno di gioventù e di freschezza, tranquillo nella sua forza, e in sospetto di tutto ciò che non è lui. Digressioni, immagini, effetti, paragoni, giri viziosi, perplessità di posizioni, tutto è sbandito in queste serie disciplinate d'idee, mobili e generative, venute fuori da un vigor d'analisi insolito e legate da una logica inflessibile. Tutto è profondo, ed è così chiaro e semplice, che ti par superficiale.

Il fondamento de' *Discorsi* è questo, che gli uomini «non sanno essere né in tutto buoni, né in tutto tristi»,¹ e perciò non hanno tempra logica, non hanno virtù. Hanno velleità, non hanno volontà. Immaginazioni, paure, speranze, vane cogitazioni, superstizioni tolgono loro la risolutezza. Perciò «stanno» volentieri «in sull'ambiguo», e scelgono le «vie di mezzo», e «seguono le apparenze». ² Ci è nello spirito umano uno stimolo o appetito insaziabile, che lo tiene in continua opera e produce il progresso storico. Ond'è che gli uomini non sono tranquilli, e salgono di un'ambizione in un'altra, e prima si difendono, e poi offendono, e più uno ha, più desidera. Sicché negli scopi gli uomini sono infiniti, e ne' mezzi sono perplessi e incerti.

Quello che degl'individui, si può dire anche dell'uomo collettivo, come famiglia, o classe. Nelle società non ci è in fondo che due sole classi, degli «abbienti» e de' «non abbienti», de' ricchi e de' poveri. È la storia non è se non l'eterna lotta tra chi ha e chi non ha. Gli ordini politici sono mezzi di equilibrio tra le classi. E sono liberi, quando hanno a fondamento l'«uguaglianza». ³ Perciò libertà non può essere, dove sono «gentiluomini» o classi privilegiate.

È chiaro che una scienza o arte politica non è possibile, quando non abbia per base la conoscenza della materia su che si ha a esercitare, cioè dell'uomo come individuo e come classe. Per-

1. *Discorsi*, I, xxvii: «Sanno rarissime volte gli uomini essere al tutto tristi o al tutto buoni». 2. *Ibid.*, I, xxvi: «Ma gli uomini pigliano certe vie del mezzo che sono dannosissime . . .» e xxx: «Stando ambigui intra quella loro dimora ed ambiguità sono oppressi». 3. *E sono . . . uguaglianza*: cfr. *ibid.*, I, lv: «Dove è uguaglianza non si può fare principato, e dove la non è non si può fare repubblica».

ciò una gran parte di questi *Discorsi* sono ritratti sociali delle moltitudini o delle plebi, degli ottimati o gentiluomini, de' principi, de' francesi, de' tedeschi, degli spagnuoli, d'individui e di popoli. Sono ritratti finissimi per originalità di osservazione ed evidenza di esposizione, ne' quali vien fuori il «carattere», cioè quelle forze che movono individui e popoli o classi ad operare così o così. Le sue osservazioni sono frutto di una esperienza propria e immediata; e perciò freschissime e vive anche oggi.

Poiché il carattere umano ha questa base comune, che i desiderii o appetiti sono infiniti, e debole ed esitante è la virtù del conseguirli, hai disproporzione tra lo scopo e i mezzi: onde nascono le oscillazioni e i disordini della storia. Perciò la scienza politica o l'arte di condurre e governare gli uomini ha per base la precisione dello scopo e la virtù de' mezzi; e in questa consonanza è quella energia intellettuale, che fa grandi gli uomini e le nazioni. La logica governa il mondo.

Questo punto di vista logico, preponderante nella storia, comunica all'esposizione una calma intellettuale piena di forza e di sicurezza, come di uomo che sa e vuole. Il cuore dell'uomo s'ingrandisce col cervello. Più uno sa, e più osa. Quando la tempra è fiacca, di' pure che l'intelletto è oscuro. L'uomo allora non sa quello che vuole, tirato in qua e in là dalla sua immaginazione e dalle sue passioni: com'è proprio del volgo.

Un'applicazione di questa implacabile logica è il *Principe*. Machiavelli biasima i principi che per fraude o per forza tolgono la libertà a' popoli. Ma, avuto lo Stato, indica loro con quali mezzi debbano mantenerlo. Lo scopo non è qui la difesa della patria, ma la conservazione del principe: se non che il principe provvede a sé stesso, provvedendo allo Stato. L'interesse pubblico è il suo interesse. Libertà non può dare, ma può dare buone leggi che assicurino l'onore, la vita, la sostanza de' cittadini. Dee mirare a procacciarsi il favore e la grazia del popolo, tenendo in freno i gentiluomini e gli uomini turbolenti. Governi i sudditi, non ammazzandoli, ma studiandoli e comprendendoli, «non ingannato da loro, ma ingannando loro». Come stanno alle apparenze, il principe dee darsi tutte le buone apparenze, e non volendo essere, parere almeno religioso, buono, clemente, protettore delle arti e degl'ingegni. Né tema d'essere scoperto; perché gli uomini sono naturalmente semplici e creduli. Ciò che in loro ha più efficacia

è la paura: perciò il principe miri a farsi temere più che amare. Soprattutto eviti di rendersi odioso o spregevole.¹

Chi legge il trattato *De regimine principum* di Egidio Colonna, vi troverà un magnifico mondo etico, senza alcun riscontro con la vita reale.² Chi legge questo *Principe* del Machiavelli, vi troverà un crudele mondo logico, fondato sullo studio dell'uomo e della vita. L'uomo vi è come natura, sottoposto nella sua azione a leggi immutabili, non secondo criterii morali, ma secondo criterii logici. Ciò che gli si dee domandare non è se quello che egli fa sia buono o bello, ma se sia ragionevole o logico, se ci sia coerenza tra' mezzi e lo scopo. Il mondo non è governato dalla forza come forza, ma dalla forza come intelligenza. L'Italia non ti potea dare più un mondo divino ed etico: ti dà un mondo logico. Ciò che era in lei ancora intatto era l'intelletto; e il Machiavelli ti dà il mondo dell'intelletto, purgato dalle passioni e dalle immaginazioni.

Machiavelli bisogna giudicarlo da quest'alto punto di vista. Ciò a cui mira è la serietà intellettuale, cioè la precisione dello scopo, e la virtù di andarvi diritto senza guardare a destra e a manca e lasciarsi indugiare o traviare da riguardi accessori o estranei. La chiarezza dell'intelletto non intorbidato da elementi soprannaturali o fantastici o sentimentali è il suo ideale. E il suo eroe è il domatore dell'uomo e della natura, colui che comprende e regola le forze naturali e umane, e le fa suoi istrumenti. Lo scopo può essere lodevole o biasimevole; e se è degno di biasimo, è lui il primo ad alzare la voce e protestare in nome del genere umano. Veggasi il capitolo decimo,³ una delle proteste più eloquenti che sieno uscite da un gran cuore. Ma, posto lo scopo, la sua ammirazione è senza misura per colui che ha voluto e saputo conseguirlo. La responsabilità morale è nello scopo, non è ne' mezzi. Quanto ai mezzi la responsabilità è nel non sapere o nel non volere, nell'ignoranza o nella fiacchezza. Ammette il terribile; non ammette l'odioso o lo spregevole.⁴ L'odioso è il male fatto per libidine o per passione o per

1. il *principe* dee . . . spregevole: cfr. *Principe*, XVIII: «Parere pietoso, fedele, umano, intero, religioso . . . Sono tanto semplici gli uomini . . . che colui che inganna troverà sempre chi si lascerà ingannare»; XVII, *De crudelitate et pietate; et an sit melius amari quam timeri, vel e contra* e XIX, *De contemptu et odio fugiendo*. 2. Chi legge . . . reale: sul trattato e sul suo contenuto dottrinario, cfr. p. 79. 3. Veggasi il capitolo decimo: cfr. *Discorsi*, I, 10. 4. non ammette . . . spregevole: cfr. *Principe*, XIX cit.: *Il principe pensi di fuggire quelle cose che lo facciano odioso e contemnendo*.

fanatismo, senza scopo. Lo spregevole è la debolezza della tempra, che non ti fa andare là dove l'intelletto ti dice che pur bisogna andare.

Quando Machiavelli scrivea queste cose, l'Italia si trastullava ne' romanzi e nelle novelle, con lo straniero a casa. Era il popolo meno serio del mondo e meno disciplinato. La tempra era rotta. Tutti volevano cacciar lo straniero, a tutti «puzzava il barbaro dominio»;¹ ma erano velleità. E si comprende come il Machiavelli miri principalmente a ristorare la tempra attaccando il male nella sua radice. Senza tempra, moralità, religione, libertà, virtù sono frasi. Al contrario, quando la tempra si rifà, si rifà tutto l'altro. E Machiavelli glorifica la tempra anche nel male. Innanzi a lui è più uomo Cesare Borgia, intelletto chiaro e animo fermo, ancoraché destituito d'ogni senso morale, che il buon Pier Soderini, cima di galantuomo, ma «anima sciocca», che per la sua incapacità e la sua fiacchezza perdette la repubblica.²

Ma, se in Italia la tempra era infiacchita, lo spirito era integro. Se da una parte Machiavelli poneva a base della vita l'essere «uomo», iniziando l'età virile della forza intelligente, d'altra parte il motivo principale comico dello spirito italiano nella sua letteratura romanzesca era appunto la forza incoerente, cioè a dire indisciplinata e senza scopo. Il tipo cavalleresco, com'era concepito in Italia, era ridicolo per questo, che si presentava all'immaginazione come un esercizio incomposto di una forza gigantesca senza serietà di scopo e di mezzi, la forza come forza, e tutta la forza ne' fini più seri e più frivoli: ciò che rende così comici Morgante, Mandricardo, Fracasso.³

Ci erano certo i fini cavallereschi, come la tutela delle donne, la difesa degli oppressi, ma che parevano a quel pubblico intelligente e scettico comici non altrimenti che quegli effetti straordinari di forza corporale. Si può dire di quei cavalieri foggianti dallo spirito italiano quello che Doralice dicea a Mandricardo, quando lo vedea intestato a fare per una spada e uno scudo quello avea fatto

1. *Ibid.*, xxvi: «A ognuno puzza questo barbaro dominio». 2. *Innanzi . . . repubblica*: sul Borgia cfr. in particolare *Principe*, vii; sul Soderini, *Discorsi*, iii, 3 e il celebre epigramma: «La notte che morì Pier Soderini, / l'alma ne andò dell'inferno a la bocca, / e Pluto le gridò: Anima sciocca, / che Inferno! va nel Limbo dei bambini!». 3. *ciò che rende . . . Fracasso*: cfr. rispettivamente le pagine sul comico nel Pulci, nell'Ariosto e nel Folengo.

per impossessarsi di lei: — Non fu amore che ti mosse, «fu naturale ferità di core». —¹ Lo spirito italiano adunque da una parte metteva in caricatura il medio evo come un giuoco disordinato di forze, e dall'altra gittava la base di una nuova età su questo principio virile, che la forza è intelligenza, serietà di scopo e di mezzi. Ciò che l'Italia distruggeva, ciò che creava, rivelava una potenza intellettuale, che precorreva l'Europa di un secolo.

Ma in Italia c'era l'intelligenza e non ci era la forza. E si credeva con la superiorità intellettuale di potere cacciar gli stranieri. Era una intelligenza adulta, svegliatissima, ma astratta, una logica formale nella piena indifferenza dello scopo. Era la scienza per la scienza, come l'arte per l'arte. Nella coscienza non ci era più uno scopo, né un contenuto. E quando la coscienza è vuota, il cuore è freddo, e la tempra è fiacca anche nella maggiore virilità dell'intelletto. Il movimento dello spirito era stato assolutamente negativo e comico. Agl'italiani era più facile ridere delle forze indisciplinate che disciplinarsi, e più facile ridere degli stranieri che mandarli via. Il frizzo era l'attestato della loro superiorità intellettuale e della loro decadenza morale. Mancava non la forza fisica, e non il coraggio che ne è la conseguenza, ma la forza morale, che ci tenga stretti intorno ad una idea, e risoluti a vivere e a morire per quella.

Machiavelli ebbe una coscienza chiarissima di questa decadenza, o, com'egli diceva, corruttela:

Qui, — scrive — è virtù grande nelle membra, quando la non mancasse ne' capi. Specchiatevi ne' duelli e ne' congressi de' pochi, quanto gl'italiani siano superiori con le forze, con la destrezza, con l'ingegno.²

Pure l'Italia era corrotta, perché difettiva³ di forze morali, e perciò di un degno scopo, che riempisse di sé la coscienza nazionale. Di lui è questo grande concetto, che il nerbo della guerra non sono i danari, né le fortezze, né i soldati, ma le forze morali, o, com'egli dice, il patriottismo e la disciplina. Di quella corruzione italiana la principal causa era il perversimento religioso. Abbiamo di lui queste memorabili parole, di cui Lutero era il commento:

1. *Orl. fur.*, xxx, 33, vv. 7-8, che propriamente suonano: «Fu natural ferocità di core / ch'a quella v'instigò, più che 'l mio amore». 2. *Principe*, xxvi. 3. *perché difettiva*: così nel ms. e nelle edizioni Morano. Nell'edizione Croce e nelle successive: «perché difettava».

La religione, se ne' principii della repubblica cristiana si fosse mantenuta secondo che dal fondatore di essa fu ordinato, sarebbero gli Stati e le repubbliche più felici e più unite ch'elle non sono. Né si può fare altra maggiore coniezione della declinazione d'essa, quanto è vedere come quelli popoli che sono più propinqui alla Chiesa romana, capo della religione nostra, hanno meno religione. Chi considerasse i fondamenti suoi e vedesse l'uso presente quanto è diverso da quelli, giudicherebbe esser propinquo o la rovina o il flagello.¹

Certo, non è ufficio grato dire dolorose verità al proprio paese, ma è un dovere, di cui l'illustre uomo sente tutta la grandezza:

Chi nasce in Italia e in Grecia, e non sia divenuto in Italia oltramontano e in Grecia turco, ha ragione di biasimare i tempi suoi.²

Per lui è questo una sacra missione, un atto di patriottismo. Il suo sguardo abbraccia tutta la storia del mondo. Vede tanta gloria in Assiria, in Media, in Persia, in Grecia, in Italia e Roma. Celebra il regno de' Franchi, il regno de' Turchi, quello del Soldano, e le geste della setta saracina, e le virtù de' popoli della Magna al tempo suo. Lo spirito umano, immutabile e immortale, passa di gente in gente e vi mostra la sua virtù.³ E quando gitta l'occhio sull'Italia, il paragone lo strazia. Le sue più belle pagine storiche sono dove narra la decadenza di Genova, di Venezia, di altre città italiane in tanto fiorire degli Stati europei. Non adulare il suo paese, ma dirgli il vero, fargli sentire la propria decadenza, perché ne abbia vergogna e stimolo, descrivere la malattia e notare i rimedii, gli pare ufficio d'uomo dabbene. Questo sentimento del dovere dà alle sue parole una grande elevatezza morale:

Se la virtù che allora regnava e il vizio che ora regna non fossero più chiari del sole, andrei nel parlare più ritenuto. Ma essendo la cosa sì manifesta che ciascuno la vede, sarò animoso in dire quello che intenderò di questi tempi, acciocché gli animi de' giovani che questi miei scritti leggeranno, possano fuggire questi e prepararsi ad imitar quelli. Perché gli è ufficio di uomo buono, quel bene che per la malignità della fortuna e de'

1. *Discorsi*, I, 12: con qualche lieve modifica. 2. *Ibid.*, II, proemio cit. 3. *passa . . . virtù*: il variare della fortuna degli Stati, *ibid.*, proemio cit. In particolare, si vedano i passi dedicati ai regni antichi («dove quello aveva prima allogata la sua virtù in Assiria, la collocò in Media, dipoi in Persia, tanto che la ne venne in Italia e a Roma») e agli Stati moderni. Lo stesso motivo in *Dell'Asino d'oro*, V, vv. 34 sgg., nei quali è tratteggiata la decadenza di Venezia. Ma per questa e per la decadenza di Genova, cfr. *passim* le *Istorie fiorentine*.

tempi non ha potuto operare, insegnarlo ad altri, acciocché, sendone molti capaci, alcuno di quelli più amati dal cielo possa operarlo.¹

Queste parole sono un monumento. Ci si sente dentro lo spirito di Dante.

Machiavelli tiene la sua promessa. Giudica con severità uomini e cose. Del papato tutti sanno quello che ha scritto. Né è più indulgente verso i principi:

Questi nostri principi, che erano stati molti anni nel principato loro, per averlo perso non accusino la fortuna, ma l'ignavia loro, perché, non avendo mai ne' tempi quieti pensato che possono mutarsi, quando poi vennero i tempi avversi, pensarono a fuggirsi e non difendersi.²

Degli avventurieri scrive:

Il fine delle loro virtù è stato che Italia è stata corsa da Carlo, predata da Luigi, forzata da Ferrando e vituperata da' Svizzeri, tanto che essi han condotto Italia schiava e vituperata.

Né è meno severo verso i gentiluomini, avanzi feudali, rimasti vivi ed eterni in questa meravigliosa pittura:

Gentiluomini sono chiamati quelli che oziosi vivono de' proventi delle loro possessioni abbondantemente, senz'aver alcuna cura o di coltivare o di alcuna altra necessaria fatica a vivere. Questi tali sono perniziosi in ogni provincia: ma più perniziosi sono quelli che oltre alle predette fortune comandano a castella, ed hanno sudditi che ubbidiscono a loro. Di queste due sorte di uomini ne sono pieni il regno di Napoli, Terra di Roma, la Romagna e la Lombardia. Di qui nasce che in quelle provincie non è stato mai alcuno vivere politico, perché tali generazioni di uomini sono nemici di ogni civiltà.³

Degna di nota è qui l'idea tutta moderna che il fine dell'uomo è il lavoro, e che il maggior nemico della civiltà è l'ozio: principio che ha gittato giù i conventi, ed ha rovinato dalla radice non solo il sistema ascetico o contemplativo, ma anche il sistema feudale, fondato su questo fatto, che l'ozio de' pochi vivea del lavoro de' molti. Un uomo, che con una sagacia pari alla franchezza nota

1. *Discorsi*, II, proemio cit. Il passo è dato con qualche lieve modifica e alcune omissioni. 2. *Principe*, XXIV. Il brano che segue, *ibid.*, XII. Entrambi dati con qualche modifica testuale. 3. *Discorsi*, I, 55 cit. Nel secondo periodo si legga: «in ogni repubblica e in ogni provincia»; nell'ultimo: «non è mai stata alcuna repubblica, né alcuno vivere...».

tutte le cause della decadenza italiana, potea ben dire, accennando a Savonarola:

Ond'è che a Carlo, Re di Francia, fu lecito a pigliare Italia col gesso, e chi diceva che di questo erano cagione i peccati nostri, dicea il vero; ma non erano già quelli che credeva, ma questi che ho narrati.¹

Gli oziosi sono fatalisti. Spiegano tutto con la fortuna. Anche allora de' mali d'Italia accagionavano la mala sorte. Machiavelli scrive:

La Fortuna dimostra la sua potenza, dove non è ordinata virtù a resistere, e quivi volta i suoi impeti, dove la sa che non sono fatti gli argini e i ripari a tenerla. E se voi considerate l'Italia ch'è la sede di queste variazioni e quella che ha dato loro il moto, vedrete essere una campagna senza argini e senza ripari.²

Essendo l'Italia in quella corruttela, Machiavelli invoca un redentore, un principe italiano, che come Teseo o Ciro o Mosè o Romolo la riordini, persuaso che a riordinare uno Stato si richieda l'opera di un solo, a governarlo l'opera di tutti. Ne' grandi pericoli i romani nominavano un dittatore; nell'estremo della corruzione Machiavelli non vede altro scampo che nella dittatura.

Cercando un principe la gloria del mondo, dovrebbe desiderare di possedere una città corrotta, non per guastarla in tutto, come Cesare, ma per riordinarla, come Romolo.³

Di Cesare scrive un giudizio originale rimasto celebre:

Né vi è alcuno che s'inganni per la gloria di Cesare, sentendolo massime lodare dagli scrittori; perché questi che lo lodano sono corrotti dalla fortuna. Ma chi vuol conoscere quello che gli scrittori liberi ne direbbono, vegga quello che dicono di Catilina. E tanto è più detestabile Cesare, quanto è più da biasimare quello che ha fatto, che quello che ha voluto fare un male. Vegga pure con quante laudi celebrano Bruto, tanto che non potendo biasimare quello per la sua potenza, ei laudano il nemico suo. E conoscerà allora benissimo quanti obblighi Roma, Italia, il mondo abbia con Cesare.⁴

1. *Principe*, XII. 2. *Ibid.*, XXV. Nel testo, le ultime parole: «senza argini e senza alcun riparo». L'accenno, che segue, al redentore italiano si riferisce all'ultimo capitolo del *Principe*, di cui è riecheggiata la parte iniziale: «E se, come io dissi, era necessario volendo vedere la virtù di Moisè che il popolo d'Israël fussi stiauo in Egitto, e a conoscere la grandezza dello animo di Ciro ch'è Persi fussino oppressati dai Medi, e la eccellenzia di Teseo che li Ateniesi fussino dispersi...». 3. *Discorsi*, I, 34. 4. *Ibid.*, 10 cit., con alcune modifiche e omissioni.

Machiavelli promette a chi prende lo Stato con la forza, non solo l'amnistia, ma la gloria, quando sappia ordinarlo:

Considerino quelli a chi i cieli danno tale occasione, come sono loro proposte due vie, l'una che gli fa vivere sicuri, e dopo la morte gli rende gloriosi, l'altra gli fa vivere in continue angustie, e dopo la morte lasciare di sé una sempiterna infamia.¹

Invoca egli dunque un qualche amato dal cielo,² che sani l'Italia dalle sue ferite, «e ponga fine a' sacchi di Lombardia, alle espiazioni e taglie del Reame e di Toscana, e la guarisca di quelle sue piaghe già per lungo tempo infistolite». È l'idea tradizionale del Redentore o del Messia. Anche Dante invocava un messia politico, il Veltro. Se non che il salvatore di Dante ghibellino era Arrigo di Lussemburgo, perché la sua Italia era il giardino dell'impero; dove il salvatore di Machiavelli doveva essere un principe italiano, perché la sua Italia era nazione autonoma, e tutto ciò che era fuori di lei era straniero, barbaro, «oltramontano».³ Chi vuol vedere il progresso dello spirito italiano da Dante a Machiavelli, paragoni la mistica e scolastica *Monarchia* dell'uno col *Principe* dell'altro, così moderno ne' concetti e nella forma. L'idea del Machiavelli riuscì un'utopia, non meno che l'idea di Dante. Ed oggi è facile assegnarne le cagioni. Patria, libertà, Italia, buoni ordini, buone armi, erano parole per le moltitudini, dove non era penetrato alcun raggio d'istruzione e di educazione. Le classi colte, ritiratesi da lungo tempo nella vita privata, tra ozii idillici e letterarii, erano cosmopolite, animate dagli interessi generali dell'arte e della scienza, che non hanno patria. Quell'Italia di letterati corteggiati e cortigiani perdeva la sua indipendenza, e non aveva quasi aria di accorgersene. Gli stranieri prima la spaventarono con la ferocia degli atti e de' modi; poi la vinsero con le moine, inchinandola e celebrando la sua sapienza. E per lungo tempo gl'italiani, perduta libertà e indipendenza, continuarono a vantarsi per bocca de' loro poeti signori del mondo, e a ricordare le avite glorie. Odio contro gli stranieri ce ne era, ed anche buona volontà di liberarsene. Ma ci era così poca fibra, che di una redenzione italica non ci fu neppure il tentativo. Nello stesso Machiavelli fu una idea, e non sappiamo che abbia fatto altro di serio per giungere alla sua

1. *Ibid.* 2. *un qualche amato dal cielo*: «Alcuni di quelli più amati dal cielo»: *Principe*, xxvi, da cui sono tratte le parole celeberrime che seguono.

3. *Discorsi*, II, proemio cit. Il passo è riportato poco più indietro, p. 509.

attuazione, che di scrivere un magnifico capitolo, in un linguaggio rettorico e poetico fuori del suo solito, e che testimonia più le aspirazioni di un nobile cuore che la calma persuasione di un uomo politico. Furono illusioni. Vedeva l'Italia un po' a traverso de' suoi desiderii. Il suo onore, come cittadino, è di avere avuto queste illusioni. E la sua gloria, come pensatore, è di avere stabilito la sua utopia sopra elementi veri e durevoli della società moderna e della nazione italiana, destinati a svilupparsi in un avvenire più o meno lontano, del quale egli tracciava la via. Le illusioni del presente erano la verità del futuro.

Non è maraviglia che il Machiavelli con tanta esperienza del mondo, con tanta sagacia d'osservazione abbia avuto illusioni, perché nella sua natura ci entrava molto del poetico. Vedilo nell'osteria giocare con l'oste, con un mugnaio, con due fornaiari a picca e a tric trac:¹

E nascono molte contese e molti dispetti d'ingiuriose parole, e si combatte per un quattrino, e le grida ne vanno sino a San Casciano.

Questo non è che plebeo, ma diviene profondamente poetico nel commento appostovi:

Rinvolto in quella viltà, traggio il cervello di muffa, e sfogo la malignità della sorte,² sendo contento che mi calpesti per quella via, per vedere se la se ne vergognasse.

Vedilo tutto solo pel bosco con un Petrarca o con un Dante «libertineggiare» con lo spirito, fantasticare, abbandonato alle onde dell'immaginazione.³

Venuta la sera, mi ritorno a casa ed entro nello scrittoio; e in sull'uscio mi spoglio quella veste contadina piena di fango e di loto, e mi metto abiti

1. *Vedilo . . . trac*: nella lettera, già ricordata, del 10 dicembre 1513 a Francesco Vettori: «Con questo io m'ingagliofo per tutto di giuocando a cricca, a tric trac». Il brano che segue, citato a memoria, suona esattamente: «e dove nascono mille contese e mille dispetti di parole ingiuriose, ed il più delle volte si combatte un quattrino, e siamo sentiti non dimanco gridare da San Casciano». Dalla stessa lettera sono tratte le citazioni seguenti. 2. *della sorte*: nel testo: «di questa mia sorte». 3. *Vedilo . . . immaginazione*: «Partitomi del bosco, io me ne vo ad una fonte, e di quivi in un mio uccellare; ho un libro sotto, o Dante o Petrarca, o uno di questi poeti minori, come Tibullo, Ovidio e simili: leggo quelle loro amorose passioni e quelli loro amori, ricordomi de' mia, godomi un pezzo in questo pensiero . . .».

regali e curiali, e vestito decentemente entro nelle antiche corti degli antichi uomini; da' quali ricevuto amorevolmente, mi pasco del cibo che solo è mio; e non mi vergogno di parlar con loro e domandarli delle loro azioni, ed essi per loro umanità mi rispondono; e non sento per quattro ore di tempo alcuna noia, sdimentico ogni affanno, non temo la povertà, non mi sbigottisce la morte, tutto in loro mi trasferisco.¹

Quel «trasferirsi in loro», quel «libertineggiare» sono frasi energetiche di uno spirito contemplativo, estatico, entusiastico. Ci è una parentela tra Dante e Machiavelli. Ma è un Dante nato dopo Lorenzo de' Medici, nutrito dello spirito del Boccaccio, che si beffa della «divina commedia», e cerca la commedia in questo mondo. Nella sua utopia è visibile una esaltazione dello spirito, poetica e divinatrice. Ecco: il principe leva la bandiera, grida: — Fuori i barbari! — a modo di Giulio. Il poeta è lì; assiste allo spettacolo della sua immaginazione:

Quali porte se gli serrerebbero? quali popoli gli negherebbero l'ubbidienza? quale invidia se gli opporrebbe? quale italiano gli negherebbe l'ossequio?²

E finisce co' versi del Petrarca:

*virtù contra furore
prenderà l'armi, e fia il combatter corto:
ché l'antico valore
negl'italici cor non è ancor morto.*

Ma furono brevi illusioni. C'era nel suo spirito la bella immagine di un mondo morale e civile, e di un popolo virtuoso e disciplinato, ispirata dall'antica Roma: ciò che lo fa eloquente ne' suoi biasimi e nelle sue lodi. Ma era un mondo poetico troppo disforme alla realtà, ed egli medesimo è troppo lontano da quel tipo, troppo simile per molte parti a' suoi contemporanei. Ond'è che la sua vera musa non è l'entusiasmo, è l'ironia. La sua aria beffarda congiunta con la sagacia dell'osservazione lo chiariscono uomo del Risorgimento. De' principi ecclesiastici scrive:

Costoro soli hanno Stati e non gli difendono, hanno sudditi e non gli governano, e gli Stati per essere indifesi non sono lor tolti, ed i sudditi per

1. Il brano è citato con ancor più libertà; come s'è detto, certamente a memoria. 2. *Principe*, xxvi cit. I versi riportati subito dopo (*Italia mia, benché 'l parlar sia indarno, Rime*, CXXVIII, 93-6) concludono, com'è noto, la celebre esortazione.

non essere governati non se ne curano, né pensano se possono alienarsi da loro. Essendo quelli retti da cagione superiore, alla quale la mente umana non aggiunge, lascerò il parlarne; perché, essendo esaltati e mantenuti da Dio, sarebbe ufficio d'uomo temerario e presuntuoso il discorrerne.¹

In tanta riverenza di parole non è difficile sorprendere sulle labbra di chi scrive quel piglio ironico che trovi ne' contemporanei. Famosi sono i suoi ritratti per l'originalità e vivacità dell'osservazione. De' francesi e spagnuoli scrive:

Il francese ruberia con l'alito, per mangiarselo e mandarlo a male, e goderselo con colui a chi ha rubato: natura contraria dello spagnuolo, che di quello che ti ha rubato, mai ne vedi nulla.²

Da questo profondo ed originale talento di osservazione, da questo spirito ironico uscì la *Mandragola*, l'alto riso nel quale finirono le sue illusioni e i suoi disinganni.

Dopo i primi tentativi idillici, la commedia si era chiusa nelle forme di Plauto e di Terenzio. L'Ariosto scrivea per la corte di Ferrara; il cardinale di Bibbiena scrivea per le corti di Urbino e di Roma. Vi si rappresentavano anche con molta magnificenza traduzioni dal latino. Talora gli attori erano fanciulli.

Fu pur troppo nuova cosa, — scrive il Castiglione — vedere vecchietti lunghi un palmo servire quella gravità, quelli gesti così severi, simular parasi e ciò che fece mai Menandro.³

Accompagnamento alla commedia era la musica, e intermezzi o intromesse erano le moresche, balli mimici. Le decorazioni magnifiche. Nella rappresentazione della *Calandria* in Urbino vedevi

un tempio, tanto ben finito, — dice il Castiglione — che non saria possibile a credere che fosse fatto in quattro mesi, tutto lavorato di stucco, con istorie bellissime: finte le finestre di alabastro, tutti gli architravi e le cornici d'oro fino e azzurro ultramarino, figure intorno tonde finte di marmo, colonnette lavorate. Da un de' capi era un arco trionfale. Era finta di marmo, ma era

1. *Ibid.*, XI cit. 2. *Ritratti delle cose di Francia*. L'ultima parte del brano suona esattamente: «... e goderselo con colui a chi lo ha rubato. Natura contraria alla spagnuola, che di quello che ti ruba mai ne vedi niente». 3. Lettera di Baldassare Castiglione al conte Lodovico Canosa, vescovo di Tricarico, sulla rappresentazione della *Calandria* del Bibbiena, tenutasi alla corte di Urbino il 6 febbraio 1513. Dalla stessa lettera sono tratti, con talune omissioni e lievi modifiche grafiche, i brani riportati più oltre. Cfr. B. Castiglione, *Opere volgari e latine*, Padova 1733, pp. 304 sgg.

pittura, la storia delli tre Orazi, bellissima. In cima dell'arco era una figura equestre bellissima, tutta tonda, armata, con un bell'atto, che feria con un'asta un nudo, che gli era a' piedi.

L'Italia si vagheggiava colà in tutta la pompa delle sue arti, architettura, scultura, pittura. Musiche bizzarre, tutte nascoste e in diversi luoghi. Quattro intromesse, una moresca di Iasòn o Giasone, un carro di Venere, un carro di Nettuno, un carro di Giunone. La prima intromessa è così descritta dal Castiglione:

La prima fu una moresca di Iasòn, il quale comparse nella scena da un capo ballando, armato all'antica, bello, con la spada e una targa bellissima; dall'altro furon visti in un tratto due tori tanto simili al vero, che alcuni pensarono che fusser veri, che gittavano fuoco dalla bocca. A questi si accostò il buon Iasòn, e feceli arare, posto loro il giogo e l'aratro, e poi seminò i denti del dracone: e nacquero a poco a poco dal palco uomini armati all'antica, tanto bene quanto credo io che si possa: e questi ballarono una fiera moresca, per ammazzare Iasòn; e poi quando furono all'entrare, si ammazzavano ad uno ad uno, ma non si vedeano morire. Dietro ad essi se n'entrò Iasòn, e subito uscì col vello d'oro alle spalle, ballando eccellentissimamente, e questo era il Moro, e questa fu la prima intromessa.

Finita la commedia nacque sul palco all'improvviso un Amorino, che dichiarò con alcune stanze il significato delle intromesse.¹ Poi

si udì una musica nascosa di quattro viole, e poi quattro voci con le viole, che cantarono una stanza con un bello aere di musica, quasi una orazione ad Amore: e così fu finita la festa, con grande soddisfazione e piacere di chi la vide,

dice sempre il Castiglione, l'autore del *Cortigiano*, che ci ebbe non piccola parte ad ordinarla.²

Cosa era questa *Calandria*, nella cui rappresentazione Urbino e poi Roma sfoggiarono tanto lusso ed eleganza? Il protagonista è Calandro, un *fac-simile* di Calandrino, il marito sciocco, motivo

1. *Finita... intromesse*: il periodo parafrasa quasi letteralmente il testo del Castiglione: «Finita poi la commedia, nacque sul palco all'improvviso un amorino di quelli primi, e nel medesimo abito, il quale dichiarò con alcune poche stanze la significazione delle intromesse». 2. *che ci ebbe... ordinarla*: com'è noto, nella rappresentazione urbinata il prologo e gli intermezzi della *Calandria* furono composti dall'autore del *Cortegiano*, che sovrintese anche all'allestimento scenico della commedia. Sulla prima della *Calandria* a Urbino, si veda anche Cantù, *Storia* cit., p. 470. Nel periodo che segue si allude alla recita di Roma (1518), che ebbe luogo in Vaticano, nelle stanze dello stesso cardinale Bibbiena, decorate per l'occasione da Baldassare Peruzzi.

comico del *Decamerone*, rimasto proverbiale in tutte le commedie e novelle.¹ Non vi manca il negromante o l'astrologo che vive a spese de' gonzi. L'intreccio nasce da un fratello e una sorella similissimi di figura, che vestiti or da uomo, or da donna generano equivoci curiosissimi. Dov'è lo sciocco ci è anche il furbo, e il furbo è Fessenio, licenzioso, arguto, cinico, che fa il mezzano al padrone, il cui pedagogo ci perde le sue lezioni. Molto bella è una scena tra il pedagogo e Fessenio, il pedagogo che moralizza, e Fessenio che gli dà la baia.² Come si vede, l'argomento è di Plauto e il pensiero è del Boccaccio. La tela è antica, lo spirito è moderno. Assisti ad una rappresentazione di una delle più ciniche novelle del *Decamerone*. Caratteri, costumi, lingua e stile, tutto è vivo e fresco: ci senti la scuola fiorentina del Berni e del Lasca, l'alito di Lorenzo de' Medici. È uno sguardo allegro e superficiale gittato sul mondo. I caratteri vi sono appena sbazzati; domina il caso e il capriccio; gli accidenti più strani si addossano gli uni sugli altri, crudi, senza sviluppo, più simili a' balli mimici delle intromesse che a vere e serie rappresentazioni. Pare che quegli uomini non avessero tempo di pensare e non di sentire, e che tutta la loro vita fosse esteriore, come la vita teatrale in certi tempi è stata tutta nelle gole de' cantanti e nelle gambe delle ballerine. Queste erano le commedie dette « d'intreccio », sullo stesso stampo delle novelle.

A prima vista ti pare alcuna cosa di simile la *Mandragola*. Anche ivi è grande varietà d'intreccio, con accidenti i più comici e più strani. Ma niente è lasciato al caso. Machiavelli concepisce la commedia, come ha concepito la storia. Il suo mondo comico è un gioco di forze, dotate ciascuna di qualità proprie, che debbono condurre inevitabilmente al tale risultato. L'interesse è perciò tutto nei caratteri e nel loro sviluppo. Il protagonista è il solito marito sciocco. Il suo Calandrino o Calandro è il dottor Nicia,³ uomo istruito e che sa di latino, gabbato facilmente da uomini, che hanno minor dottrina di lui, ma più pratica del mondo. Ci è già qui un concetto assai più profondo che non è in Calandro: si sente il gran pensatore. L'obbiettivo dell'azione comica è la moglie, virtuosissima e prudentissima donna, vera Lucrezia. E si tratta di vincerla

1. Il protagonista . . . novelle: sui motivi essenziali della *Calandria* e, in genere, sugli elementi tematici di cui il teatro comico cinquecentesco è debitore alla tradizione novellistica, dal Boccaccio al Lasca, cfr. pp. 410 e 429. 2. Molto bella . . . baia: cfr. *Calandria*, atto I, scena II. 3. Sul rapporto Nicia-Calandrino e Calandro, cfr. pp. 519, nota 2, e 522, nota 3.

non con la forza, ma con l'astuzia. Gli antecedenti sono simili a quelli della Lucrezia romana. Callimaco, come Sesto, sente vantare la sua bellezza, e lascia Parigi, e torna in Firenze sua patria, risoluto di farla sua. La tragedia romana si trasforma nella commedia fiorentina. Il mondo è mutato e rimpiccinito, Collatino è divenuto Nicia.

Come Machiavelli ha potuto esercitare il suo ingegno a scrivere commedie?

*Scusatelo con questo, che s'ingegna
con questi van pensieri
fare il suo tristo tempo più soave;
perché altrove non ave
dove voltare il viso;
ché gli è stato interciso
mostrar con altre imprese altre virtute,
non sendo premio alle fatiche sue.¹*

Cattivi versi, ma strazianti. Il suo riso è frutto di malinconia. Mentre Carlo VIII correva Italia, Piero de' Medici e Federigo d'Aragona si scrivevano i loro intrighi d'amore, il cardinale da Bibbiena, «assassinato di amore», e il Bembo esalavano in lettere i loro sospiri,² e l'uno scrivea gli *Asolani* e l'altro la *Calandria*, e Machiavelli parlava al deserto, ammonendo, consigliando, e non udito e non curato, fece come gli altri, scrisse commedie, ed ebbe l'onore di far ridere molto il papa e i cardinali.

Callimaco, l'innamorato di Lucrezia, si associa all'impresa Ligurio, un parasito che usava in casa Nicia. Lo sciocco è Nicia, il furbo è Ligurio, l'amico di casa, come si direbbe oggi. Ligurio tiene le fila in mano, e fa muovere tutti gli attori a suo gusto, perché conosce il loro carattere, ciò che li move.

Ligurio è un essere destituito d'ogni senso morale e che per un buon boccone tradirebbe Cristo. Non ha bisogno di essere Iago, perché Nicia non è Otello. È un volgare mariuolo, che con un po' più di spirito farebbe ridere. Riesce odioso e spregevole, il peggior tipo d'uomo che abbia nel *Principe* concepito Machiavelli. Fessenio

1. *Mandragola*, prologo, vv. 48-55. 2. *Piero... sospiri*: si riferisce alle lettere d'argomento amoroso, dirette da Pietro Bembo al Bibbiena, pubblicate in Bembo, *Opere*, Milano 1810, vol. VII, pp. 5-41, e alla lettera dello stesso Bernardo Dovizi a Piero de' Medici in data 4 ottobre 1494, *Un'avventura amorosa di Ferdinando d'Aragona*, stampata in appendice alla *Calandria* nella «Biblioteca rara» del Daelli, Milano 1863.

è più allegro e più spiritoso, perciò più tollerabile. Ciò che move Ligurio e gli aguzza lo spirito è la pancia: finisce le sue geste in cantina. Ma questo suo lato comico è appena indicato, e questa figura ti riesce volgare e fredda.

Un altro associato di Callimaco è il suo servo Siro. Costui ha poca parte, ma è assai ben disegnato. Ode tutto, vede tutto, capisce tutto, ed ha aria di non udire, non vedere e non capire: fa l'asino in mezzo a' suoni. Ma questo lato comico è poco sviluppato, e ti riesce anche lui freddo. Ciò che non guasta nulla, essendo una parte secondaria.

Colui che è dietro la scena e fa ballare i suoi figurini è Ligurio. E sembra che l'ambizione di questo furfante sia di nascondere sé, e mettere in vista tutto il suo mondo. Poco interessante per sé stesso, lo ammira nella sua opera, e perdi lui di vista.

Callimaco è un innamorato: per aver la sua bella farebbe monete false. La parte odiosa è riversata sul capo di Ligurio. A lui le smanie e i delirii. Non è amore petrarchesco, e non è cinica volgarità: è vero amor naturale coi colori suoi, rappresentato con una esagerazione e una bonomia che lo rende comico.

. . . Mi fo di buon cuore, ma io ci sto poco su; perché d'ogni parte m'asalta tanto desio d'essere una volta con costei, ch'io mi sento dalle piante de' piè al capo tutto alterare: le gambe tremano, le viscere si commuovono, il cuore mi si sbarba dal petto, le braccia si abbandonano, la lingua diventa muta, gli occhi abbarbagliano, il cervello mi gira.¹

Ma queste sono figure secondarie. L'interesse è tutto intorno al dottor Nicia, il marito sciocco, sì sciocco che diviene istrumento inconsapevole dell'innamorato e lo conduce lui stesso al letto nuziale. L'autore, molto sobrio intorno alle figure accessorie, concentra il suo spirito comico attorno a costui e lo situa ne' modi più acconci a metterlo in lume.² La sua semplicità è accompagnata

1. Monologo di Callimaco: *Mandragola*, atto IV, scena 1. 2. Anche Th. B. Macaulay, nel suo *essay* sul Machiavelli: «Ma il più bello dell'opera è il vecchio Nicia . . . Nicia, come Tersite dice di Patroclo, è il vero stolto. Il suo animo non è occupato da alcun sentimento vigoroso; assume ogni carattere e non ne ritiene alcuno; l'aspetto di codest'animo è variato non da passioni, sì bene da languida e passeggera sembianza di esse, come finta giocondità, finta paura, finto amore, finto orgoglio, che vicendevolmente si scacciano, a mo' di ombre, nel suo aspetto esterno, ed appena comparse, svaniscono. Egli è proprio idiota quanto basta per essere un oggetto non di pietà o di orrore, ma di ridicolo. Offre qualche somiglianza col povero Calandrino . . . È dottore di professione; e la dignità con cui porta la sua

con tanta prosunzione di saviezza e con tanta sicurezza di condotta, che l'effetto comico se ne accresce. E Ligurio non solo lo gabba, ma ci si spassa, e gli tiene sempre la candela sul viso per farlo ben vedere agli spettatori. Nelle ultime scene ci è una forza e originalità comica che ha pochi riscontri nel teatro antico e moderno.

Il difficile non era gabbare Nicia, ma persuadere Lucrezia. L'azione, così comica per rispetto a Nicia, qui s'illumina di una luce fosca e ti rivela inesplorate profondità. Gl'istrumenti adoperati a vincer Lucrezia sono il confessore e la madre, la venalità dell'uno, l'ignoranza superstiziosa dell'altra. E Machiavelli, non che voglia palliare, qui è terribilmente ignudo, scopre senza pietà quel putridume. Sostrata, la madre, in poche pennellate è ammirabilmente dipinta.¹ È una brava donna, ma di poco criterio, e avvezza a pensare col cervello del suo confessore. Alle ragioni della figliuola risponde: «Io non ti so dire tante cose, figliuola mia. Tu parlerai al frate, vedrai quello che ti dirà, e farai quello che tu di poi sarai consigliata da lui, da noi e da chi ti vuol bene». E non si parte mai di là, è la sua idea fissa, la sua sola idea: «T'ho detto e ridicoti che se fra Timoteo ti dice che non ci sia carico di coscienza, che tu lo faccia senza pensarvi». Il confessore sa perfettamente che madre è questa. «È una bestia,» dice «e sarammi un grande aiuto a condurre Lucrezia alle mie voglie».²

Il carattere più interessante è fra Timoteo, il precursore di Tartufo, meno artificiato, anzi tutto naturale.³ Fa bottega della chiesa, della Madonna, del purgatorio. Ma gli uomini non ci credono più, e la bottega rende poco. E lui aguzza l'ingegno. Se la prende co' frati, che non sanno mantenere la riputazione dell'immagine miracolosa della Madonna:

pelliccia dottorale rende infinitamente più grottesche le sue assurdità»; *Saggi biografici e critici*, trad. Cesare Rovighi, Torino 1859, I, pp. 187-8.

1. *Sostrata . . . dipinta*: cfr. *Mandragola*, atto III, scena X, dalla quale sono tratte anche le battute, che seguono, di Sostrata alla figliuola. 2. *Ibid.*, scena IX. È la chiusa del monologo di fra Timoteo, che propriamente suona: «Eccola con la madre, la quale è bene una bestia, e sarammi un grande aiuto a condurla alle mie voglie». 3. *Il carattere . . . naturale*: analogamente Quinet: «Il crée dans frère Timothée l'aïeul de Tartuffe; il se raille sur son théâtre de l'emphase des choses et des affaires humaines. En ôtant à l'homme toutes ses vertus, il lui ôte encore son sérieux. Après l'avoir depouillé de Dieu et de la providence, il fait de lui un objet ridicule, et le quitte avec un éclat de rire»; op. cit., II, p. 111.

Io dissi mattutino, lessi una vita de' Santi Padri, andai in chiesa, ed accesi una lampada ch'era spenta, mutai il velo a una Madonna che fa miracoli. Quante volte ho io detto a questi frati che la tengano pulita? E si maravigliano poi che la divozione manca. Oh quanto poco cervello è in questi mia frati!¹

Il suo primo ingresso sulla scena è pieno di significato: colto sul fatto in un dialogo con una sua penitente, pittura di costumi profonda nella sua semplicità. Sta spesso in chiesa, perché «in chiesa vale più la sua mercanzia».² È di mediocre levatura, buono a uccellar donne:

. . . Madonna Lucrezia è savia e buona. Ma io la giungerò in su la bontà, e tutte le donne han poco cervello, e come n'è una che sappia dire due parole, ei se ne predica; perché in terra di ciechi chi ha un occhio è signore.

Conosce bene i suoi polli:

Le più caritative persone che sieno son le donne, e le più fastidiose. Chi le scaccia, fugge i fastidii e l'utile; chi le intrattiene, ha l'utile e i fastidii insieme. Ed è il vero che non è il mele senza le mosche.

Biascica paternostri e avemarie, e usa i modi e il linguaggio del mestiere con la facilità indifferente e meccanica dell'abitudine. A Ligurio che, promettendo larga limosina, lo richiede che procuri un aborto, risponde: «Sia col nome di Dio, facciasi ciò che volete, e per Dio e per carità sia fatta ogni cosa. Datemi cotesti danari, da poter cominciare a far qualche bene».³ Parla spesso solo, e si fa il suo esame, e si dà l'assoluzione, sempre che glie ne venga utile:

Messer Nicia e Callimaco son ricchi, e da ciascuno per diversi rispetti sono per trarre assai. Sia come si voglia, io non me ne pento.⁴

Se mostra inquietudine, è per paura che si sappia:

Io non pensava a ingiuriare persona: stavami nella mia cella, diceva il mio ufficio, intratteneva i miei divoti; capitommi innanzi questo diavolo

1. *Mandragola*, atto v, scena 1. Dopo «la divozione manca» è espunta tutta la parte centrale del monologo. 2. *Ibid.*, atto III, scena III. Le citazioni che seguono, *ibid.*, rispettivamente scene IX e IV. 3. *Ibid.*, scena IV. Dopo «cosa», nel testo: «Ditemi il monastero, datemi la pozione e, se vi pare, cotesti danari, da potere cominciare a fare qualche bene». 4. *Ibid.*, scena IX. Dopo «assai», è espunto il periodo: «La cosa conviene che stia segreta, perché l'importa così a loro dirla come a me».

di Ligurio, che mi fece intignere il dito in un errore, donde io vi ho messo il braccio e tutta la persona, e non so ancora dov'io m'abbia a capitare. Pure mi conforto che quando una cosa importa a molti, molti ne hanno aver cura.¹

Questo è l'uomo, a cui la madre conduce la figliuola. Il frate spiega tutta la sua industria a persuaderla, e non si fa coscienza di adoperarvi quel poco che sa del Vangelo e della storia sacra. «Io son contenta,» conchiude Lucrezia «ma non credo mai esser viva domattina».² E il frate risponde: «Non dubitare, figliuola mia, io pregherò Dio per te, io dirò l'orazione dell'angiolo Raffaello, che t'accompagni. Andate in buon'ora, e preparatevi a questo misterio, che si fa sera. — Rimanete in pace, padre», dice la madre, e la povera Lucrezia, che non è ben persuasa, sospira: «Dio m'aiuti e la nostra Donna che non càpiti male». Quel fatto il frate lo chiama un misterio, e il mezzano è l'angiolo Raffaello!

Queste cose movevano indignazione in Germania e provocavano la Riforma. In Italia facevano ridere. E il primo a ridere era il papa.³ Quando un male diviene così sparso dappertutto e così ordinario che se ne ride, è cancrena, e non ha rimedio.

Tutti ridevano. Ma il riso di tutti era buffoneria, passatempo. Nel riso di Machiavelli ci è alcun che di tristo e di serio, che oltrepassa la caricatura, e nuoce all'arte. Evidentemente, il poeta non piglia confidenza con Timoteo, non lo situa come fa di Nicia, non ci si spassa, se ne sta lontano, quasi abbia ribrezzo. Timoteo è anima secca, volgare e stupida, senz'immaginazione e senza spirito, non è abbastanza idealizzato, ha colori troppo crudi e cinici. Lo stile nudo e naturale ha aria più di discorso che di dialogo. Senti meno il poeta che il critico, il grande osservatore e ritrattista.

Appunto perciò la *Mandragola* è una commedia che ha fatto il suo tempo. È troppo incorporata in quella società, in ciò ch'ella

1. *Ibid.*, atto IV, scena VI. 2. *Ibid.*, atto III, scena XI, dalla quale sono tratte le battute che seguono. 3. *E il primo... papa*: allude con ogni probabilità alla rappresentazione della *Mandragola*, che, secondo una notizia tramandata dalla storiografia tradizionale e smentita vari anni dopo la composizione della *Storia*, avrebbe avuto luogo a Roma nel 1520, alla presenza di Leone X. E in genere si riferisce alla fortuna della commedia nell'ambiente romano. Cfr. la lettera di Battista della Palla al Machiavelli, del 26 agosto 1520, sul rapporto fra messer Nicia e il protagonista della *Calandria* del Bibbiena. Non è nemmeno da escludere che il De Sanctis avesse in mente il privilegio concesso nel 1531 dal papa Clemente VII ad Antonio Blado di stampare in Roma le opere del Machiavelli. In proposito, cfr. Emiliani-Giudici, *Storia* cit., II, pp. 23-4, e Cantù, op. cit., p. 272.

ha di più reale e particolare. Quei sentimenti e quelle impressioni, che la ispirarono, non li trovi oggi più. La depravazione del prete e la sua terribile influenza sulla donna e sulla famiglia appare a noi un argomento pieno di sangue, non possiamo farne una commedia. Machiavelli stesso, che trova tanti lazzi nella pittura di Nicia, qui perde il suo buon umore e la sua grazia, e mi assomiglia piuttosto un anatomico, che nuda le carni e mostra i nervi e i tendini. Nella sua immaginazione non ci è il riso e non ci è l'indignazione al cospetto di Timoteo: c'è quella spaventevole freddezza con la quale ritrae il principe, o l'avventuriere o il gentiluomo. Sono come animali strani, che, curioso osservatore, egli analizza e descrive, quasi faccia uno studio, estraneo alle emozioni e alle impressioni.

La *Mandragola* è la base di tutta una nuova letteratura. È un mondo mobile e vivace, che ha varietà, sveltezza, curiosità, come un mondo governato dal caso. Ma sotto queste apparenze frivole si nascondono le più profonde combinazioni della vita interiore. L'impulso dell'azione viene da forze spirituali, inevitabili come il fato. Basta conoscere i personaggi, per indovinare la fine. Il mondo è rappresentato come una conseguenza, le cui premesse sono nello spirito o nel carattere, nelle forze che lo muovono. E chi meglio sa calcolarle, colui vince. Il soprannaturale, il meraviglioso, il caso sono detronizzati. Succede il carattere. Quello che Machiavelli è nella storia e nella politica, è ancora nell'arte.

Si distinsero due specie di commedie, «d'intreccio» e «di carattere». Commedia d'intreccio fu detta, dove l'interesse nasce dagli sviluppi dell'azione, come erano tutte le commedie e novelle di quel tempo e anche tragedie. Si cercava l'effetto nella stranezza e nella complicazione degli accidenti. Commedia di carattere fu detta, dove l'azione è mezzo a mettere in mostra un carattere. E sono definizioni viziose. Hai da una parte commedie sbardellate per troppo cumulo d'intrighi, dall'altra commedie scarse per troppa povertà d'azione. Machiavelli riunisce le due qualità. La sua commedia è una vera e propria azione, vivacissima di movimenti e di situazioni, animata da forze interiori, che ci stanno come forze o strumenti, e non come fini o risultati. Il carattere è messo in vista vivo, come forza operante, non come qualità astratta. Ciò che di più profondo ha il pensiero esce fuori sotto le forme più allegre e più corpulente fino della più volgare e cinica buffoneria, come

è il Don Cuccù, e la palla di aloè.¹ Ci è lì tutto Machiavelli, l'uomo che giocava all'osteria e l'uomo che meditava allo scrittoio.

Di ogni scrittore muore una parte. E anche del Machiavelli una parte è morta, quella per la quale è venuto a trista celebrità. È la sua parte più grossolana, è la sua scoria quella che ordinariamente è tenuta parte sua vitale, così vitale che è stata detta il machiavellismo. Anche oggi, quando uno straniero vuol dire un complimento all'Italia, la chiama patria di Dante e di Savonarola, e tace di Machiavelli. Noi stessi non osiamo chiamarci figli di Machiavelli. Tra il grande uomo e noi ci è il machiavellismo. È una parola, ma una parola consacrata dal tempo, che parla all'immaginazione e ti spaventa come fosse l'orco.

Del Machiavelli è avvenuto quello che del Petrarca. Si è chiamato petrarchismo quello che in lui è un incidente ed è il tutto ne' suoi imitatori.² E si è chiamato machiavellismo quello che nella sua dottrina è accessorio e relativo, e si è dimenticato quello che vi è di assoluto e di permanente. Così è nato un Machiavelli di convenzione, veduto da un lato solo e dal meno interessante. È tempo di reintegrare l'immagine.

Ci è nel Machiavelli una logica formale e c'è un contenuto.

La sua logica ha per base la serietà dello scopo, ciò ch'egli chiama virtù. Proporti uno scopo, quando non puoi o non vuoi conseguirlo, è da femmina. Essere uomo significa «marciare allo scopo». Ma nella loro marcia gli uomini errano spesso, perché hanno l'intelletto e la volontà intorbidata da fantasmi e da sentimenti, e giudicano secondo le apparenze. Sono spiriti fiacchi e deboli quelli che stimano le cose, come le paiono e non come le sono: a quel modo che fa la plebe. Cacciar via dunque tutte le vane apparenze, e andare allo scopo con lucidità di mente e fermezza di volontà, questo è essere un uomo, aver la stoffa d'uomo. Quest'uomo può essere un tiranno o un cittadino, un uomo buono o un tristo. Ciò è fuori dell'argomento, è un altro aspetto dell'uomo. Ciò a che guarda Machiavelli è di vedere se è un uomo; ciò a che mira è rifare le radici alla pianta uomo³ in declinazione.

1. *come . . . aloè*: cfr. *Mandragola*, atto IV, scena IX. Nel testo, propriamente: «San Cuccù». 2. *Del Machiavelli . . . imitatori*: per la fortuna del machiavellismo, cfr. il saggio cit. del Foscolo sulla vita e gli scritti del Machiavelli; per il petrarchismo, oltre al capitolo dedicato al *Canzoniere*, si veda il *Saggio sul Petrarca*, ed. cit., pp. 47 sgg. 3. *pianta uomo*: l'espressione è dell'Alfieri, in *Del principe e delle lettere*. Per l'impostazione di questa

In questa sua logica la virtù è il carattere o la tempra, e il vizio è l'incoerenza, la paura, l'oscillazione.

Si comprende che in questa generalità ci è lezioni per tutti, pe' buoni e pe' birbanti, e che lo stesso libro sembra agli uni il codice de' tiranni, e agli altri il codice degli uomini liberi. Ciò che vi s'impara è di essere un uomo, come base di tutto il resto. Vi s'impara che la storia, come la natura, non è regolata dal caso, ma da forze intelligenti e calcolabili, fondate sulla concordanza dello scopo e de' mezzi; e che l'uomo, come essere collettivo o individuo, non è degno di questo nome, se non sia anch'esso una forza intelligente, coerenza di scopo e di mezzi. Da questa base esce l'età virile del mondo, sottratta possibilmente all'influsso dell'immaginazione e delle passioni, con uno scopo chiaro e serio, e con mezzi precisi.

Questo è il concetto fondamentale, l'obbiettivo del Machiavelli. Ma non è principio astratto e ozioso: ci è un contenuto, che abbiamo già delineato ne' tratti essenziali.¹

La serietà della vita terrestre, col suo strumento, il lavoro, col suo obbiettivo, la patria, col suo principio, l'eguaglianza e la libertà, col suo vincolo morale, la nazione, col suo fattore, lo spirito o il pensiero umano, immutabile ed immortale, col suo organismo, lo Stato, autonomo e indipendente, con la disciplina delle forze, con l'equilibrio degl'interessi, ecco ciò che vi è di assoluto e di permanente nel mondo del Machiavelli, a cui è di corona la gloria, cioè l'approvazione del genere umano, ed è di base la virtù o il carattere, *agere et pati fortia*.

Il fondamento scientifico di questo mondo è la cosa effettuale, come te la porge l'esperienza e l'osservazione. L'immaginazione, il sentimento, l'astrazione sono così perniciosi nella scienza, come nella vita. Muore la scolastica, nasce la scienza.

Questo è il vero machiavellismo, vivo, anzi giovane ancora. È il programma del mondo moderno, sviluppato, corretto, ampliato, più o meno realizzato. E sono grandi le nazioni che più vi si avvi-

pagina e delle seguenti, in particolare cfr. la prima delle conferenze napoletane del '69 sul Machiavelli. Poco più oltre, il «codice degli uomini liberi» è riecheggiamento del celebre giudizio, già ricordato, di Rousseau: «En feignant de donner des leçons aux rois, il en a donné des grandes aux peuples. Le Prince de Machiavel est le livre des républicains»; *Contrat social*, III, 6. 1. Nel ms. segue, cancellato: «L'uomo in questa terra ha una missione seria, e ciascuno vi deve compiere la sua parte secondo le sue forze. L'uomo è nato al lavoro. Chi non lavora è il nemico più pernicioso della società. Dove è egualità, può esser libertà».

cinano. Siamo dunque alteri del nostro Machiavelli. Gloria a lui, quando crolla alcuna parte dell'antico edificio. E gloria a lui, quando si fabbrica alcuna parte del nuovo. In questo momento che scrivo, le campane suonano a distesa, e annunziano l'entrata degli Italiani a Roma. Il potere temporale crolla. E si grida il viva all'unità d'Italia. Sia gloria al Machiavelli.

Scrittore, non solo profondo, ma simpatico. Perché nelle sue transazioni politiche discerne sempre le sue vere inclinazioni. Antipapale, antimperiale, antifeudale, civile, moderno e democratico. E quando, stretto dal suo scopo, propone certi mezzi, non di rado s'interrompe, protesta, ha quasi aria di chiederti scusa e di dirti: — Guarda che siamo in tempi corrotti; e se i mezzi son questi, e il mondo è fatto così, la colpa non è mia.

Ciò che è morto del Machiavelli non è il sistema, è la sua esagerazione. La sua patria mi rassomiglia troppo l'antica divinità, e assorbe in sé religione, moralità, individualità. Il suo Stato non è contento di essere autonomo esso, ma toglie l'autonomia a tutto il rimanente. Ci sono i dritti dello Stato: mancano i dritti dell'uomo. La ragione di Stato ebbe le sue forche, come l'Inquisizione ebbe i suoi roghi, e la Salute pubblica le sue mannaie. Fu stato di guerra, e in quel furore di lotte religiose e politiche ebbe la sua culla sanguinosa il mondo moderno. Dalla forza uscì la giustizia. Da quelle lotte uscì la libertà di coscienza, l'indipendenza del potere civile e più tardi la libertà e la nazionalità. E se chiamate machiavellismo quei mezzi, vogliate chiamare anche machiavellismo quei fini. Ma i mezzi sono relativi e si trasformano, sono la parte che muore: i fini rimangono eterni. Gloria del Machiavelli è il suo programma, e non è sua colpa che l'intelletto gli abbia indicati de' mezzi, i quali la storia posteriore dimostrò conformi alla logica del mondo. Fu più facile il biasimarli, che sceglierne altri. *Dura lex, sed ita lex.*

Certo, oggi il mondo è migliorato in questo aspetto. Certi mezzi non sarebbero più tollerati, e produrrebbero un effetto opposto a quello che se ne attendeva Machiavelli, allontanerebbero dallo scopo. L'assassinio politico, il tradimento, la frode, le sette, le congiure sono mezzi che tendono a scomparire. Presentiamo già tempi più umani e civili, dove non sieno più possibili la guerra, il duello, le rivoluzioni, le reazioni, la ragion di Stato e la Salute pubblica. Sarà l'età dell'oro. Le nazioni saranno confederate, e non ci sarà altra gara che d'industrie, di commerci e di studi.

È un bel programma. E quantunque sembri un'utopia, non dispero. Ciò che lo spirito concepisce, presto o tardi viene a maturità. Ho fede nel progresso e nell'avvenire.

Ma siamo ben lontani dal Machiavelli. E anche da' nostri tempi. E non è co' criterii di un mondo nascosto ancora nelle ombre dell'avvenire che possiamo giudicare e condannare Machiavelli. Anche oggi siamo costretti a dire: — Crudele è la logica della storia; ma quella è.

Nel machiavellismo ci è una parte variabile nella qualità e nella quantità, relativa al tempo, al luogo, allo stato della coltura, alle condizioni morali de' popoli. Questa parte, che riguarda i mezzi, è molto mutata, e muterà in tutto, quando la società sia radicalmente rinnovata. Ma la teoria de' mezzi è assoluta ed eterna, perché fondata sulle qualità immutabili della natura umana. Il principio, dal quale si sviluppa quella teoria, è questo, che i mezzi debbono avere per base l'intelligenza e il calcolo delle forze che muovono gli uomini. È chiaro che in queste forze c'è l'assoluto e il relativo, e il torto del Machiavelli, comunissimo a tutt'i grandi pensatori, è di avere espresso in modo assoluto tutto, anche ciò che è essenzialmente relativo e variabile.

Il machiavellismo, in ciò che ha di assoluto o di sostanziale, è l'uomo considerato come un essere autonomo e bastante a sé stesso, che ha nella sua natura i suoi fini e i suoi mezzi, le leggi del suo sviluppo, della sua grandezza e della sua decadenza, come uomo e come società. Su questa base sorgono la storia, la politica, e tutte le scienze sociali. Gl'inizii della scienza sono ritratti, discorsi, osservazioni di uomo che alla coltura classica unisca esperienza grande, e un intelletto chiaro e libero. Questo è il machiavellismo, come scienza e come metodo. Ivi il pensiero moderno trova la sua base e il suo linguaggio. Come contenuto, il machiavellismo su' rottami del medio evo abbozza un mondo intenzionale, visibile tra le transazioni e i vacillamenti dell'uomo politico, un mondo fondato sulla patria, sulla nazionalità, sulla libertà, sull'uguaglianza, sul lavoro, sulla virilità e serietà dell'uomo.

In letteratura, l'effetto immediato del machiavellismo è la storia e la politica emancipate da elementi fantastici, etici, sentimentali, e condotte in forma razionale; è il pensiero volto agli studi positivi dell'uomo e della natura, messe da parte le speculazioni teologiche e ontologiche; è il linguaggio purificato della

scoria scolastica e del meccanismo classico, e ridotto nella forma spedita e naturale della conversazione e del discorso. È l'ultimo e più maturo frutto del genio toscano. Su questa via incontriamo prima Francesco Guicciardini con tutti gli scrittori politici della scuola fiorentina e veneta, poi Galileo Galilei con la sua illustre coorte di naturalisti.

Francesco Guicciardini, ancorché di pochi anni più giovane di Machiavelli e di Michelangiolo, già non sembra della stessa generazione. Senti in lui il precursore di una generazione più fiacca e più corrotta, della quale egli ha scritto il vangelo ne' suoi *Ricordi*.¹

Ha le stesse aspirazioni del Machiavelli. Odia i preti. Odia lo straniero. Vuole l'Italia unita. Vuole anche la libertà, concepita a modo suo, con una immagine di governo stretto e temperato, che si avvicina a' presenti ordini costituzionali o misti. Ma sono semplici desideri, e non metterebbe un dito a realizzarli.

Tre cose, — scrive — desidero vedere innanzi alla mia morte, ma dubito, ancora che vivessi molto, non ne vedere alcuna: uno vivere di repubblica bene ordinato nella città nostra, Italia liberata da tutt'i barbari, e liberato il mondo della tirannide di questi scelerati preti.²

Una libertà bene ordinata, l'indipendenza e l'autonomia delle nazioni, l'affrancamento del laicato, ecco il programma del Machiavelli, divenuto il testamento del Guicciardini, e che oggi è ancora la bandiera di tutta la parte liberale e civile europea.

Si può credere che questi fossero i desideri anche delle classi colte. Ma erano amori platonici, senza influsso nella pratica della vita. Il ritratto di quella società è il Guicciardini, che scrive: «Conoscere non è mettere in atto».³ Altro è desiderare, altro è fare.

1. *Senti... Ricordi*: come nel saggio *L'uomo del Guicciardini*, apparso nella «Nuova Antologia» dell'ottobre 1869, compreso poi in *Nuovi saggi critici*, il De Sanctis muove nella sua analisi soprattutto dai *Ricordi politici e civili*, che erano stati pubblicati per la prima volta nelle *Opere inedite* a cura di Giuseppe Canestrini (voll. 10, Firenze 1857-67), e li interpreta, più che come «confessione autobiografica», come ritratto di un'epoca. In proposito, circa la questione della cosiddetta svalutazione desanctisiana dell'opera del Guicciardini, si veda la nota di G. TROMBATORE, *Il giudizio del De Sanctis su Guicciardini*, in «Nuova Italia», 1931, pp. 455-6. Per un panorama compiuto della critica guicciardiniana fino al De Sanctis, ed oltre, è da vedere ora S. Rotta, in *Classici italiani* cit., 1, pp. 401-59. 2. *Ricordi politici e civili*, ccxxxvi. L'indicazione dei luoghi si dà secondo l'ordine seguito nella citata edizione del Canestrini. 3. *Ibid.*, cccxxii. Propriamente: «Spesso l'uomo conosce, ma non mette in atto».

La teoria non è la pratica. Pensa come vuoi, ma fa come ti torna. La regola della vita è «l'interesse proprio», «il tuo particolare».

Il Guicciardini biasima «l'ambizione, l'avarizia e la mollezia de' preti»¹ e il dominio temporale ecclesiastico; ama Martino Lutero, «per vedere ridurre questa caterva di scelerati a' termini debiti, cioè a restare o senza vizii o senza autorità»; ma «per il suo particolare» è necessitato «amare la grandezza de' pontefici» e servire a' preti e al dominio temporale. Vuole emendata la religione in molte parti; ma non ci si mescola, lui, «non combatte con la religione, né con le cose, che pare che dependono da Dio; perché questo obbietto ha troppa forza nella mente delli sciocchi».² Ama la gloria e desidera di fare «cose grandi ed eccelse», ma a patto che non sia «con suo danno o incomodità». Ama la patria, e, se perisce, glie ne duole, non per lei, perché «così ha a essere», ma per sé, «nato in tempi di tanta infelicità».³ È zelante del ben pubblico, ma «non s'ingolfa tanto nello Stato» da mettere in quella tutta la sua fortuna.⁴ Vuole la libertà, ma quando la sia perduta, non è bene fare mutazioni, perché «mutano i visi delle persone, non le cose, e non puoi fare fondamento sul popolo»,⁵ e quando la vada male, ti tocca «la vita spregiata del fuoruscito». Miglior consiglio è portarsi in modo che quelli che «governano non ti abbiano in sospetto e neppure ti pongano fra' malcontenti». Quelli che altrimenti fanno, sono uomini «leggieri». Molti, è vero, gridano libertà, ma «in quasi tutti prepondera il rispetto dell'interesse suo». Essendo il mondo fatto così, hai a pigliare il mondo com'è, e condurti di guisa che non te ne venga danno, anzi la maggiore comodità possibile. Così fanno gli uomini «savii».

1. *Ibid.*, xxviii, dal quale sono tratte anche le due citazioni che seguono.
 2. *Ibid.*, ccliii. Nel periodo successivo sono liberamente inserite espressioni guicciardiniane desunte da diversi luoghi dei *Ricordi*. 3. *Ibid.*, clxxxix. Propriamente: «Alla patria è accaduto quello che a ogni modo aveva a accadere, ma disgrazia è stata di colui a battersi a nascere a quella età che aveva a essere tale infortunio». 4. *ma . . . fortuna*: cfr. *ibid.*, ccclxxix: «Chi non ha in Firenze qualità da farsi capo di Stato, è pazzo a ingolfarsi tanto in uno Stato, che corra tutta la fortuna sua con la fortuna di quello». Nello stesso pensiero è l'accenno, che segue, alla vita del fuoruscito: «Né si metta alcuno a periculo di diventare fuoruscito . . . in modo che restiamo fuori senza riputazione e senza roba, e ci bisogna mendicare la vita». 5. Sono fusi due pensieri diversi: «Non vi affaticate in quelle mutazioni, le quali non mutano gli effetti che ti dispiacciono, ma solo e visi degli uomini» (L) e «Non fate novità in sulla speranza di essere seguitati dal popolo, perché è pericoloso fondamento» (cxxi). Le citazioni seguenti, *ibid.*, clxvii e cccxxviii.

La corruttela italiana era appunto in questo, che la coscienza era vuota, e mancava ogni degno scopo alla vita. Machiavelli ti addita in fondo al cammino della vita terrestre la patria, la nazione, la libertà. Non ci è più il cielo per lui, ma ci è ancora la terra. Il Guicciardini ammette anche lui questi fini, come cose belle e buone e desiderabili, ma li ammette *sub conditione*, a patto che sieno conciliabili col tuo particolare, come dice, cioè col tuo interesse personale. Non crede alla virtù, alla generosità, al patriottismo, al sacrificio, al disinteresse. Ne' più prepondera l'interesse proprio, e mette sé francamente tra questi più, che sono i savii: gli altri li chiama «pazzi», come furono i fiorentini, che «vollero contro ogni ragione opporsi», quando «i savii di Firenze avrebbero ceduto alla tempesta»,¹ e intende dell'assedio di Firenze, illustrato dall'eroica resistenza di quei pazzi, tra' quali erano Michelangiolo e Ferruccio. Machiavelli combatte la corruttela italiana, e non dispera del suo paese. Ha le illusioni di un nobile cuore. Appartiene a quella generazione di patrioti fiorentini, che in tanta rovina cercavano i rimedii, e non si rassegnavano, e illustrarono l'Italia con la loro caduta. Nel Guicciardini compare una generazione già rassegnata. Non ha illusioni. E perché non vede rimedio a quella corruttela, vi si avvolge egli pure, e ne fa la sua saviezza e la sua aureola. I suoi *Ricordi* sono la corruttela italiana codificata e innalzata a regola della vita.

Il dio del Guicciardini è il suo particolare. Ed è un dio non meno assorbente che il Dio degli ascetici, o lo Stato del Machiavelli. Tutti gl'ideali scompaiono. Ogni vincolo religioso, morale, politico, che tiene insieme un popolo, è spezzato. Non rimane sulla scena del mondo che l'individuo. Ciascuno per sé, verso e contro tutti. Questo non è più corruzione, contro la quale si gridi: è saviezza, è dottrina predicata e inculcata, è l'arte della vita.²

1. *Ibid.*, cxxxvi: «E savii di Firenze arebbono ceduto alla tempesta presente; e pazzi avendo contro a ogni ragione voluto opporsi, hanno fatto insino a ora quello che non si sarebbe creduto che la città nostra potessi in modo alcuno fare». 2. Per coincidenze e rapporti, già rilevati, con la critica francese del tempo, cfr. F. BÉNOIST, *Guichardin historien et homme d'état italien*, Paris 1862, e l'articolo di A. GEFFROY, *Un politique italien de la Renaissance*, apparso nella «Revue des Deux Mondes» del 15 agosto 1861, pp. 961-94. Si vedano, in particolare, le conclusioni del Geffroy: «Nous avons ici le vrai Guichardin, l'homme qui, dans une époque féconde, mais troublée, a pris en pitié ce combat de la vie qui, bien soutenu, porte en lui-même sa récompense, parce qu'il élève et fortifie les âmes;

Il Guicciardini si crede più savio del Machiavelli, perché non ha le sue illusioni. Quel venir fuori sempre con l'antica Roma lo infastidisce, e rompe in questo motto sanguinoso:

Quanto s'ingannano coloro che ad ogni parola allegano i romani! Bisognerebbe avere una città condizionata com'era la loro, e poi governarsi secondo quello esempio: il quale a chi ha le qualità disproporzionate è tanto disproporzionato, quanto sarebbe volere che uno asino facesse il corso di un cavallo.¹

In questo concetto della vita il Guicciardini è di così buona fede, che non sente rimorso, e non mostra la menoma esitazione, e guarda con un'aria di superiorità sprezzante gli uomini che fanno altrimenti. Il che avviene, a suo avviso, non per virtù o altezza d'animo, ma «per debolezza di cervello», avendo offuscato lo spirito dalle apparenze, dalle impressioni, dalle vane immaginazioni e dalle passioni. Ci si vede l'ultimo risultato a cui giunge lo spirito italiano, già adulto e progredito, che caccia via l'immaginazione e l'affetto e la fede, ed è tutto e solo cervello, o, come dice il Guicciardini, «ingegno positivo».²

Perché l'ingegno sia positivo si richiede la «prudenza naturale», la «dottrina» che dà le regole, l'«esperienza» che dà gli esempi, e il «naturale buono», tale cioè che stia al reale, e non abbia illusioni. E non basta. Si richiede anche la «discrezione» o il discernimento, perché è «grande errore parlare delle cose del mondo indistintamente e assolutamente e per dire così per regola, perché quasi tutte hanno distinzione e eccezione, e queste distinzioni e eccezioni non si trovano scritte in su' libri, ma bisogna lo insegnare la discrezione».³ Il vero libro della vita è dunque «il libro della discrezione»,⁴ a leggere il quale si richiede da natura «buono e perspicace occhio».⁵ La dottrina sola non basta, e non è bene stare

l'homme qui a oublié, pour le gain passager du succès matériel et extérieur, l'inaliénable et viril triomphe de la grandeur morale; l'homme qui s'est résigné à ce que la froide expérience devint la règle finale de sa vie, après avoir réduit l'expérience aux étroits limites d'un calcul entre la somme des revers et la somme des succès que comporte la vie humaine, comme à l'égoïste satisfaction d'une moyenne de bonheur à conquérir à tout prix et par tous les moyens» (p. 991). 1. *Ricordi*, cx. 2. *Ibid.*, CCCXXXVII: «È in un certo modo più felice chi è di ingegno positivo, che questi intelletti elevati». Per le espressioni ricorrenti nei periodi che seguono, cfr. x e XLVII. 3. *Ibid.*, vi. Dopo «distinzione e eccezione», nel testo: «per la varietà delle circostanze, in le quali non si possono fermare con una medesima misura». 4. *Ibid.*, CCLVII. 5. *Ibid.*, CXVII.

al giudizio di quelli che scrivono, e in ogni cosa «volere vedere ognuno che scrive: così quello tempo che s'arebbe a mettere in speculare, si consuma a leggere libri con stracchezza d'animo e di corpo, in modo che l'ha quasi più similitudine a una fatica di facchini che di dotti».¹

L'uomo positivo vede il mondo altro da quello che «a' volgari» pare. Non crede agli astrologi, ai teologi, a' filosofi e a tutti quelli che scrivono le cose sopra natura, o che non si veggono, «e dicono mille pazzie: perché in effetti gli uomini sono al buio delle cose, e questa indagazione ha servito e serve più a esercitare gl'ingegni che a trovare la verità».²

Questa base intellettuale è quella medesima del Machiavelli, l'esperienza e l'osservazione, il fatto e lo «speculare» o l'osservare. Né altro è il sistema. Il Guicciardini nega tutto quello che il Machiavelli nega, e in forma anche più recisa, e ammette quello che il Machiavelli ammette. Ma è più logico e più conseguente. Poiché la base è il mondo com'è, crede un'illusione a volerlo riformare, e volergli dare le gambe di cavallo, quando esso le ha di asino, e lo piglia com'è e vi si acconcia, e ne fa la sua regola e il suo istrumento. Conoscere non è mettere in atto. Ciò che è nella tua mente e nella tua coscienza non può essere di regola alla tua vita. Vivere è conoscere il mondo e voltarlo a beneficio tuo. Tienti bene con tutti, perché «gli uomini si riscontrano».³ Stai con chi vince, perché «te ne viene parte di lode e di premio».⁴ «Abbi appetito della roba»,⁵ perché la ti dà riputazione, e la povertà è spregiata. Sii schietto, perché, «quando sia il caso di simulare, più facilmente acquisti fede». Sii stretto nello spendere, perché «più onore ti fa uno ducato che tu hai in borsa, che dieci che tu ne hai spesi».⁶ Studia di «parere buono», perché «il buon nome vale più che molte ricchezze». Non meritarti nome di sospettoso, ma, perché più sono i cattivi che i buoni, «credi poco e fidati poco».⁷ Questo è il succo dell'arte della vita seguita da' più, ancorché con qualche ipocrisia, come se ne vergognassero. Ma il Guicciardini ne fa un codice, fondato sul divorzio tra l'uomo e la coscienza, e sull'interesse individuale. È il codice di quella bor-

1. *Ibid.*, CCVIII. 2. *Ibid.*, CXXV. 3. *Ibid.*, XIV. 4. *Ibid.*, CLXXVI. 5. *Ibid.*, CCCLXIII. 6. *Ibid.*, XLV. 7. *Ibid.*, CLVII: «Non è bene meritarsi nome di essere sospettoso, di essere sfiduciato: nondimeno l'uomo è tanto fallace, tanto insidioso . . . che non si può errare a credere poco, a fidarsi poco».

ghesia italiana, tranquilla, scettica, intelligente e positiva, succeduta a' codici d'amore e alle regole della cavalleria.

Ma il Guicciardini con tutta la sua saviezza trovò un altro più savio di lui, e volendo usare Cosimo a beneficio suo, avvenne che fu lui istrumento di Cosimo. Così finì la vita, come il Machiavelli, nella solitudine e nell'abbandono. Ebbe anche lui le sue illusioni e i suoi disinganni, meno nobili, meno degni della posterità, perché si riferivano al suo particolare. Ritirato nella sua villa d'Arcetri, usò gli ozii a scrivere la *Storia d'Italia*.

Se guardiamo alla potenza intellettuale, è il lavoro più importante che sia uscito da mente italiana. Ciò che lo interessa non è la scena, la parte teatrale o poetica, sulla quale facevano i loro esercizi rettorici il Giovio, il Varchi, il Giambullari e gli altri storici. I fatti più maravigliosi o commoventi sono da lui raccontati con una certa sprezzatura, come di uomo che ne ha viste assai e non si maraviglia e non si commove più di nulla. Non ha simpatie e antipatie, non ha tenerezze e indignazioni, e neppure ha programmi e preconcetti intorno a' risultati generali dei fatti e alle sorti del suo paese. Il suo intelletto chiaro e tranquillo è chiuso in sé, e non vi entra nulla dal di fuori che lo turbi o lo svii. È l'intelletto positivo, con quelle qualità che abbiamo notate, e che in lui sono egregie, la prudenza naturale, la dottrina, l'esperienza, il naturale buono e la discrezione. Maravigliosa è soprattutto la sua discrezione nel non riconoscere principii, né regole assolute, e giudicare caso per caso, guardando in ciascun fatto la sua individualità, quel complesso di circostanze sue proprie, che lo fanno esser quello e non un altro: dov'è la vera distinzione tra il pedante e l'uomo d'ingegno. Con queste disposizioni è naturale che lo interessa meno la scena che il dietroscena, dove penetra con sicurezza il suo occhio perspicace. Ha comune col Machiavelli il disprezzo della superficie, di ciò che si vede e si dice il parere, e lo studio dell'essere, di ciò che è al di sotto, e che non si vede. Hai innanzi non la sola descrizione de' fatti, ma la loro genesi e la loro preparazione, li vedi nascere e svilupparsi. I motivi più occulti e vergognosi sono rivelati con la stessa calma di spirito che i motivi più nobili. Ciò che l'interessa non è il carattere etico o morale di quelli, ma la loro azione su' fatti. Il motivo determinante è l'interesse, ed è sagacissimo nell'indagine non meno degl'interessi privati che degl'interessi detti pub-

blici, e sono interessi di re e di corti. Ma gl'interessi hanno la loro ipocrisia, e si nascondono sotto il manto di fini più nobili, come la gloria, l'onore, la libertà, l'indipendenza, fini che escono in mezzo, quando si vuol cattivare i popoli o gli eserciti. Di che nasce, massime nelle concioni, una specie di retorica, *ad usum Delphini*, voglio dire ad uso de' volgari, che non guardano nel fondo, e si lasciano trarre alle belle apparenze. I popoli e gli eserciti vi stanno come istrumenti, e i veri e principali attori sono pochi uomini, che li muovono con la violenza e con l'astuzia, e li usano a' fini loro.¹

Lo storico avea intenzioni letterarie. La sua prosa, massime ne' *Ricordi*, ha la precisione lapidaria di Machiavelli, con quella rapidità e semplicità e perfetta evidenza, che l'avvicina agli esempli più finiti della prosa francese, senza che ne abbia i difetti. Lo stile e la lingua in questi due scrittori giunge per vigore intellettuale ad un grado di perfezione che non è stato più avanzato. Ma il Guicciardini, di un giudizio così sano nell'andamento de' fatti umani, avea de' preconcezioni in letteratura, opinioni ammesse senza esame, solo perché ammesse da tutti. Lo scrivere è per lui, come per i letterati di quel tempo, la traduzione del parlare e del discorso naturale in un certo meccanismo molto complicato e a lui faticoso, quasi vi facesse allora per la prima volta le sue prove. Molti uomini mediocri, quali il Casa, o il Castiglione, o il Salviati, o lo Speroni, vi riescono con minore difficoltà, come disciplinati ed educati a quella forma. La sua chiarezza intellettuale e la sua

1. L'interpretazione è per buona parte condotta sulla traccia del famoso giudizio di Montaigne (*Essais*, II, 10): « Quant à la partie dequoy il semble se vouloir prevaloir le plus, qui sont ses digressions et discours, il y en a de bons et enrichis de beaux traicts: mais il s'y est trop pleu; car pour ne vouloir rien laisser à dire, ayant un subiect si plein et ample, et à peu prez infiny, il en devient lasche, et sentant un peu le cacquet scholastique. J'ay aussi remarqué cecy, que de tant d'ames et effects qu'il juge, de tant de mouvements et conseils, il n'en rapporte iamais un seul à la vertu, religion et conscience, comme si ces parties là estoient du tout esteinctes au monde; et de toutes les actions, pour belles par apparence qu'elles soient d'elles mesmes, il en reiecte la cause à quelque occasion vicieuse ou à quelque proufit. Il est impossible d'imaginer que parmy cet infiny nombre d'actions dequoy il juge, il n'y a en ayt eu quelqu'une produicte par la voye de la raison: nulle corruption peult avoir saisy les hommes si universellement, que quelqu'un n'eschappe de la contagion. Cela me faict craindre qu'il y aye un peu du vice de son goust; et peult estre advenu qu'il ayt estimé d'aultruy selon soy ». Il brano era stato pubblicato a sé e commentato da C. Albicini in un articolo apparso nella « Rivista bolognese » del 1870, p. 558.

rapida percezione è in visibile contrasto con quei giri avvilluppati e affannosi del suo periodo. Li diresti quasi artifici diplomatici per inviluppare in quelle pieghe i suoi concetti e le sue intenzioni, se non fosse manifesta la sua franchezza spinta sino al cinismo. Sono artifici puramente letterarii e rettorici. E sono rettorica le sue cir-conlocuzioni, le sue descrizioni, le sue orazioni, le sue sentenze morali, un certo calore d'immaginazione e di sentimento, una certa solennità di tuono.¹ Al di sotto di questi splendori artificiali trovi un mondo di una ossatura solida e di un perfetto organismo, freddo come la logica ed esatto come la meccanica, e che non è forse in fondo se non un corso di forze e d'interessi seguiti nei loro più intimi recessi da un intelletto superiore.²

La *Storia d'Italia* è in venti libri e si stende dal 1494 al 1532.³ Comincia con la calata di Carlo VIII, finisce con la caduta di Firenze. Apparisce in ultimo, come un funebre annunzio di tempi peggiori, Paolo III, il papa della Inquisizione e del Concilio di Trento. Questo periodo storico si può chiamare la tragedia italiana, perché in questo spazio di tempo l'Italia dopo un vano dibattersi cesse in potestà dello straniero. Ma lo storico non ha pur sentore dell'unità e del significato di questa tragedia; e il protagonista non è l'Italia e non è il popolo italiano. La tragedia c'è, e sono le grandi calamità che colpiscono gl'individui, le ar-sioni, le prede, gli stupri, tutt'i mali della guerra. Avvolto fra tanti «atrocissimi accidenti»,⁴ sagacissimo a indagarne i più ri-

1. Anche il Foscolo: «La sua lingua per altro è pomposa, misteriosa e artificiale, per voler troppo magnificare ogni cosa, e arieggiare la maestà degli storici latini» (*Epoche*, discorso cit., p. 251). Nello stesso senso l'Emiliani-Giudici, *Storia* cit., II, pp. 43 sgg. Sulla «chiaroveggenza» intellettuale del Guicciardini e sulla «tristezza del suo tono», si veda il ritratto disegnato dal Thiers in *Histoire du Consulat et de l'Empire*, XII, Paris 1855.

2. Non diversamente Quinet: «Sous les ondulations rampantes de ce langage fleuri, vous avez peine à reconnaître et à saisir cette âme de serpent dans les ruines de l'Italie. On a dit que Guichardin voit trop en noir. Son mérite est, au contraire, d'avoir saisi la vérité sous la langue artificieuse de son temps. Accoutumé à vivre dans les ténèbres, il aperçoit très clairement, très nettement le mensonge; lui seul pouvait démêler les plis et les replis de tous ces hommes occupés à se caresser, à se mentir, à se sourire, à s'étouffer»; op. cit., II, p. 149. 3. 1532: così nel ms. e nelle edizioni Morano. Croce corregge direttamente nel testo «1534», anno dell'elezione al pontificato di Paolo III, sulla quale, com'è noto, si chiude l'ultimo capitolo della *Storia d'Italia*. 4. *Storia d'Italia*, I, 1: «Materia per la varietà e grandezza loro [delle cose] molto memorabile, e piena di atroci accidenti...».

posti motivi nel carattere degli attori e nelle loro forze, l'insieme gli fugge. La Riforma, la calata di Carlo, la lotta tra Carlo V e Francesco I, la trasformazione del papato, la caduta di Firenze, e l'Italia bilanciata di Lorenzo divenuta un'Italia definitivamente smembrata e soggetta, questi fatti generali preoccupano meno lo storico che l'assedio di Pisa e i più oscuri pettegolezzi tra' principi. Sembra un naturalista, che studii e classifichi erbe, piante e minerali, e indagli la loro struttura interna e la loro fisiologia, che li fa essere così o così. L'uomo vi apparisce come un essere naturale, che operi così fatalmente come un animale, determinato all'azione da passioni, opinioni, interessi, dalla sua natura o carattere, con la stessa necessità che l'animale è determinato da' suoi istinti e qualunque essere vivente dalle sue leggi costitutive. Considerando l'uomo a questo modo, lo storico conserva quella calma dell'intelletto, quell'apatia e indifferenza che ha un filosofo nella spiegazione de' fenomeni naturali. Ferruccio e Malatesta gl'ispirano lo stesso interesse; anzi Malatesta è più interessante, perché la sua azione è meno spiegabile e attira più la sua attenzione intellettuale.¹ Di che si stacca questo concetto della storia, che l'uomo, ancora che sembri nelle sue azioni libero, è determinato da motivi interni, o dal suo carattere, e si può calcolare quello che farà e come riuscirà quasi con quella sicurezza che si ha nella storia naturale. Perciò chi perde, ha sempre torto, dovendo recarne la cagione a sé stesso, che ha mal calcolato le sue forze e quelle degli altri. Questa specie di fisica storica non oltrepassa gl'individui, i quali ci appaiono qui come una specie di macchinette, maravigliose, anzi miracolose alla plebe, a noi poco interessanti, perché sappiamo il segreto, conosciamo l'ingegno da cui escono quei miracoli, e tutto il nostro interesse è concentrato nello studio dell'ingegno.²

Il Machiavelli va più in là. Egli intravede una specie di fisica sociale, come si direbbe oggi, un complesso di leggi che regolano non solo gl'individui, ma la società e il genere umano. Perciò patria, libertà, nazione, umanità, classi sociali sono per lui fatti non

1. I luoghi della *Storia* cui in tutta la pagina è fatto riferimento sono rispettivamente nei libri I, VIII, XIX-XX. 2. Nel saggio *L'uomo del Guicciardini*: « Il suo sguardo, ne' casi più improvvisi freddo e tranquillo, è quello di un Iddio, alto e sereno sulle tempeste, ma di un Iddio leggermente ironico, inclinato a pigliarsi spasso degli uomini e voltarli a modo suo »; ed. cit., III, pp. 14-5.

meno interessanti che le passioni, gl'interessi, le opinioni, le forze che movono gl'individui. E se vogliamo trovare lo spirito o il significato di questa epoca, molto abbiamo ad imparare nelle sue opere. Indi è che, come carattere morale, il segretario fiorentino ispira anche oggi vive simpatie in tutti gl'intelletti elevati, che sanno mirare al di là della scorza nel fondo delle sue dottrine, e come forza intellettuale, unisce alla profonda analisi del Guicciardini una virtù sintetica, una larghezza di vista, che manca in quello. Lui, è un punto di partenza nella storia, destinato a svilupparsi; l'altro è un bel quadro, finito e chiuso in sé.

XVI
PIETRO ARETINO

Il mondo teologico-etico del medio evo tocca l'estremo della sua contraddizione in questo mondo positivo del Guicciardini, un mondo puramente umano e naturale, chiuso nell'egoismo individuale, superiore a tutt'i vincoli morali che tengono insieme gli uomini. Il ritratto vivente di questo mondo nella sua forma più cinica e più depravata è Pietro Aretino. L'immagine del secolo ha in lui l'ultima pennellata.

Pietro nacque nel 1492 in uno spedale di Arezzo da Tita, la bella cortigiana, la modella scolpita e dipinta da parecchi artisti. Senza nome, senza famiglia, senza amici e protettori, senza istruzione. «Andai alla scuola, quanto intesi la santa croce, componendo ladramente merito scusa, e non quegli che lambiccano l'arte de' greci e de' latini.»¹ A tredici anni rubò la madre e fuggì a

Il capitolo apparve nella «Nuova Antologia» del novembre 1870. Nel disegnare storicamente il panorama del Cinquecento, il De Sanctis vide nell'Aretino un elemento essenziale, come personaggio e come scrittore, di quel paesaggio letterario, il «ritratto vivente del mondo positivo del Guicciardini nella forma più cinica». Per l'apparato storico-biografico e le citazioni, utilizzò il primo libro delle *Lettere* (Milano, Daelli, 1863) e le *Opere di P. Aretino*, ordinate ed annotate da Mario Fabi, ivi, Sanvito, 1864; e in specie si valse del saggio di Philarète Chasles, tradotto e premesso dal Fabi alla sua edizione (*L'Arétin, sa vie et ses écrits*, già apparso nella «Revue des Deux Mondes» dell'ottobre-novembre 1834 e in *Études*, Paris 1851), incorrendo nel noto infortunio di dare alcuni testi aretineschi, citati in francese dallo Chasles, nella maldestra versione del Fabi. Contrariamente al criterio seguito dal Croce di inserire nella pagina desanctisiana i passi originali dell'Aretino, si è lasciato, come sempre, il discorso quale uscì dalla penna del De Sanctis, dando in nota i brani corrispondenti. Per i dati biografici, che lo Chasles aveva a sua volta attinto dal Mazzuchelli (*Vita di P. Aretino*, Padova 1741), si tenga conto che sono stati in gran parte superati dalla critica più recente. I rinvii delle citazioni si riferiscono a *Lettere* e a *Opere* citt.; per le lettere posteriori, reperibili allora nella raccolta completa dell'epistolario aretinesco (Parigi 1609), all'edizione più accessibile del Laterza, *Il secondo libro delle lettere di P. Aretino*, a cura di Fausto Nicolini, 2 voll., Bari 1916.

1. *Opere*, p. 22. Nel testo: «Veramente io, che tanto andai alla scuola quanto intesi la *Santa Croce*, fatemi bene imparare, componendo ladramente, merito scusa . . .»; lettera del 25 novembre 1537 a Lodovico Dolce; *Lettere*, ed. Daelli, p. 299.

Perugia, e si alloggiò presso un legatore di libri. A diciannove anni attirato dalla fama della corte di Roma e che tutti vi si facevano ricchi, vi giunse che non aveva un quattrino, e fu ricevuto domestico presso un ricco negoziante, Agostino Chigi, e poco poi presso il cardinale di San Giovanni. Cercò fortuna presso papa Giulio, e non riuscìtogli, vagando e libertineggiando per la Lombardia, da ultimo si fe' cappuccino in Ravenna. Salito al pontificato Leone X, e concorrendo a quella corte letterati, buffoni, istrioni, cantori, ogni specie di avventurieri, gli parve lì il suo posto, smise l'abito e corse a Roma, e vestì la livrea del papa, divenne suo valletto. Spiritoso, allegro, libertino, sfacciato, mezzano, in quella scuola compì la sua educazione e la sua istruzione. Imparò a chiudere in quattordici versi le sue libidini e le sue adulazioni e le sue buffonerie, e ne fe' traffico e ne cavò di bei quattrini. Ma era sempre un valletto, e poco gli era a sperare in una corte, dove s'improvvisava in latino. Armato di lettere di raccomandazione, va a Milano, a Pisa, a Bologna, a Ferrara, a Mantova, e si presenta a principi e monsignori sfacciatamente, con aria e prosunzione di letterato. Studia come una donna l'arte di piacere, e aiuta la ciarlataneria con la compiacenza.

A Bologna mi fu cominciato a essere donato; il vescovo di Pisa mi fe' fare una casacca di raso nero ricamata in oro, che non fu mai la più superba; presso il signor Marchese di Mantova sono in tanta grazia, che il dormir e il mangiar lascia per ragionar meco, e dice non avere altro piacere, ed ha scritto al cardinale cose di me che veramente onorevolmente mi gioveranno, e son io regalato di trecento scudi. Tutta la corte mi adora, e par beato chi può avere uno de' miei versi, e quanti mai feci, il signore li ha fatti copiare, e ho fatto qualcuno in sua lode. E sto qui, e tutto il giorno mi dona, e gran cose, che le vedrete ad Arezzo.¹

Gli danno del messere e del signore; il valletto è un gentiluomo, e torna a Roma «tra paggi di taverna, e vestito come un duca»,² compagno e mezzano de' piaceri signorili, e con a lato gli

1. Lettera del 1° marzo 1523; *Opere*, p. 25. L'ordine della citazione è invertito. Nell'originale la lettera si apre con le parole: «Io mi ritrovo in Mantova appresso il signor marchese in sua tanta grazia . . .». 2. L'espressione è dello Chasles, tradotto dal Fabi, ma è ricalcata sui versi 36-7 e 46 del sonetto di Francesco Berni *Contro a Pietro Aretino*: «Quelle veste ducale / o ducali accattate, e furfantate» e «. . . quei tuoi leccapiatti / bardassonacci, paggi da taverna».

Estensi e i Gonzaga che gli hanno familiarmente la mano sulla spalla. Continua il mestiere così bene incominciato. Una sua «laude» di Clemente VII¹ gli frutta la prima pensione; sono versacci:

*Or queste sì che saran lodi, queste
lodi chiare saranno, e sole e vere,
appunto come il vero e come il sole.*

Il suo spirito, il suo umore gioviale, l'estro libidinoso gli acquistano tanta riputazione, che fuggito di Roma per i suoi sedici sonetti illustrativi de' disegni osceni di Giulio Romano, fu cercato come un buon compagno da Giovanni de' Medici, capo delle Bande Nere, detto il gran diavolo. Aveva poco più che trent'anni. Giovanni e Francesco I se lo disputano. Giovanni voleva fare signore di Arezzo il suo compagno di orgie e di libidini, quando una palla tedesca gli troncò il disegno e la vita. Pietro avea coscienza oramai della sua forza. E lasciando le corti, riparò in Venezia come in una rocca sicura, e di lì padroneggiò l'Italia con la penna. Udiamo lui stesso, come si dipinge nelle sue lettere:

Dopo ch'io mi rifugiai sotto l'egida della grandezza e delle libertà veneziane, non ho più nulla da invidiare. Né il soffio dell'invidia, né l'ombra della malizia non potranno offuscare la mia fama, né togliere la possanza della mia casa.² — Io sono un uomo libero per la grazia di Dio.³ — Non mi rendo schiavo de' pedanti.⁴ — Non mi si vede percorrere le tracce né del Petrarca né di Boccaccio. Bastami il genio mio indipendente. Ad altri lascio folleggiar la purezza dello stile, la profondità del pensiero; ad altri la pazzia di torturarsi, di trasformarsi, mutando sé stessi. Senza maestro, senz'arte, senza modello, senza guida, senza luce, io avanzo, e il sudore de' miei inchiostratori mi fruttano la felicità e la rinomanza. Che avrei di più a deside-

1. «laude» di Clemente VII, stampata in Roma nel 1524. La terzina, in *Opere*, p. 28. 2. *Opere*, p. 14. Nel testo: «Io, che nella libertà di cotanto Stato ho fornito d'imparare a esser libero, refuto la corte in eterno, e qui faccio perpetuo tabernacolo agli anni che mi avanzano, perché qui non ha luogo il tradimento, qui il favore non può far torto al dritto, qui non regna la crudeltà delle meretrici, qui non comanda l'insolenza degli effeminati . . .»; lettera al doge Andrea Gritti, da Venezia, senza data; *Lettere* cit., pp. 3 sgg. 3. *Opere*, p. 13. Nel frontespizio delle *Lettere*: «Per divina grazia uomo libero». 4. *Ibid.* Nel testo: «Ma io mi rido dei pedanti . . .»; lettera del 17 dicembre 1537 a Fausto Longiano; in *Lettere* cit., pp. 359 sgg.

rare?¹ — Con una penna e qualche foglio di carta me ne burlo dell'universo. Mi dicono ch'io sia figlio di cortigiana; ciò non mi torna male; ma tuttavia ho l'anima di un re. Io vivo libero, mi diverto, e perciò posso chiamarmi felice.² — Le mie medaglie sono composte d'ogni metallo e di ogni composizione. La mia effigie è posta in fronte a' palagi. Si scolpisce la mia testa sopra i pettini, sopra i tondi, sulle cornici degli specchi, come quella di Alessandro, di Cesare, di Scipione. Alcuni vetri di cristallo si chiamano vasi aretini. Una razza di cavalli ha preso questo nome, perché papa Clemente me ne ha donato uno di quella specie. Il ruscello che bagna una parte della mia casa è denominato l'Aretino. Le mie donne vogliono esser chiamate Aretine. Infine si dice stile aretino. I pedanti possono morir di rabbia prima di giungere a tanto onore.³

E non erano ciarle. L'Ariosto dice di lui: «il flagello de' principi, il divin Pietro Aretino».⁴ Un pedante, parlando delle lettere dell'Aretino e del Bembo, diceva al Bembo: — Chiameremo voi il nostro Cicerone, e lui il nostro Plinio. — Purché Pietro se ne contenti —, rispose il Bembo. E non se ne contentava. A Bernardo Tasso, che vantava le sue lettere, scrive:

1. *Ibid.* Nel testo: «Io non mi son tolto dagli andari del Petrarca, né del Boccaccio per ignoranza, ché pur so ciò che essi sono, ma per non perder il tempo, la pazienza ed il nome nella pazzia del volermi trasformar in loro, non essendo possibile. Più pro fa il pane asciutto in casa sua, che l'accompagnato con molte vivande all'altrui tavola . . .»; lettera cit.
2. *Ibid.* Nel testo: «Circa le cose di Fiorenza . . . me ne do pochissima cura, avenga che i fondamenti de le mie speranze son posti in Dio e in Cesare, e grazia de le lor Maestà, aggiugnendoci cento scudi di pensione che mi dà il marchese del Vasto e altrettanti che me ne paga il principe di Salerno, ne ho seicento di rendita, con mille appresso che me ne procaccio l'anno con un quaterno di fogli e con una ampolla di inchiostro: onde vivo come si sa per questa città serenissima»; lettera del 6 luglio 1541 a Giuliano Salviati; in *Secondo libro* cit., II, pp. 71-2.
3. *Ibid.* Nel testo: «Oltra le medaglie di conio, di getto, in oro, in ariento, in rame, in piombo e in istucco, io tengo il naturale de la effigie nelle facciate dei palazzi; io l'ho improntata ne le casse dei pettini, negli ornamenti degli specchi, nei piatti di majolica, al par d'Alessandro, di Cesare e di Scipio. E più vi affermo che a Murano alcune sorti di vasi di cristallo si chiamano gli "aretini". E l'"aretina" nominasi la razza degli ubini, in memoria d'una che a me Clemente papa ed io a Federigo duca diedi. Il "rio dell'Aretino" è battezzato quel che bagna un dei lati della casa ch'io abito sul gran Canale. E per più crepaggine dei pedagoghi, oltre il dirsi lo "stile aretino", tre mie cameriere o massaie, da me partite e signore diventate, si fanno chiamare l'"aretine". Si che ci ò dei guai circa il voler arrivare a tal segno per mezzo del *ianua sum rudibus*»; lettera del maggio 1545 a Junio Petreo.
4. *Orl. fur.*, XLVI, 14, vv. 3-4. Per il periodo che segue, cfr. la lettera del 9 agosto 1538 a Pietro Bembo; in *Secondo libro* cit., II, pp. 86-7. Il passo è dato a sé nella prefazione dell'edizione Daelli, p. 3.

Stimando di troppo le proprie vostre opere, e non abbastanza le altrui, voi avete messo in compromesso il vostro giudizio. Nello stile epistolare voi siete l'imitator mio, e voi camminate dietro di me a piè nudi. Voi non potete imitare né la facilità delle mie frasi, né lo splendore delle mie metafore. Son cose che si veggono languire nelle vostre carte, e che nascono vigorose nelle mie. Convegno che voi avete qualche merito, una certa grazia di stile angelico e di armonia celeste, che risuona gradevolmente negl'inni, nelle odi e negli epitalamii. Ma tutte queste dolcezze non convengono alle Epistole, che hanno d'uopo di espressione e di rilievo, non di miniatura e di artificio. È colpa del vostro gusto che preferisce il profumo de' fiori al sapore de' frutti. Ma non sapete chi son io? Non sapete quante lettere ho pubblicate, che sonosi trovate maravigliose? Io non mi starò qui a fare il mio elogio, il quale finalmente non sarebbe che verità. Non vi dirò che gli uomini di merito dovrebbero riguardare siccome un giorno memorabile il dì della mia nascita: io che, senza seguire e senza servir le corti, ho costretto tutto quanto vi ha di grande sulla terra, duchi, principi e monarchi, a diventar tributarii del mio ingegno! Per quanto è lungo e largo il mondo, la fama non si occupa che di me. Nella Persia e nell'India trovai il mio ritratto e vi è stimato il mio nome. Finalmente io vi saluto, e statevi ben certo, che se molte persone biasimano il vostro modo di scrivere, ciò non è per invidia; e se qualche altre lo lodano, egli è per compassione.¹

1. *Opere*, pp. 73 sgg. Nel testo: «Egli è certo che il troppo amore che portate alle cose vostre e il non punto che tenete dell'altrui vi hanno messo in compromessa il giudizio . . . Oltra il confrontarvi con l'opinione di chi sa, venivansi confermando ancora i modi del proceder vostro in le pistole, nel cui necessario esercizio supplite al mancamento del non mi potere contrafare in le sentenzie né in le comparazioni (che in me nascono e in voi moiono) coi lisci e coi belletti delle fertili corrispondenzie, ch'io uso nell'ordine . . . Invero che nel contesto di simili andari mi venite drieto a piè saldi. Né potreste però fare altrimenti, essendo il vostro gusto inclinato più all'ardore dei fiori che al sapore dei frutti; onde con grazia di stile angelico e con maniera d'armonia celeste risonate in gli epitalami e negli inni; le cui soavità di dolcezze non si convengono in lettere, ché a loro bisogna il rilievo della invenzione e non la miniatura dell'artificio . . . Or perché non è errore il laudarsi all'uomo di qualche merito in presenza di chi nol conosce, a ciò sappiate chi sono, massime nello scrivere lettere, vengo a dirvi . . . Ma, da che il presumersi è un fumo di grandezze in ombra, il quale acceca in modo che gli pare essere e non è, che si rimane assai da meno ch'ei non si teneva da più, io, per non simigliarmi alle spezie di tali, non dico che i virtuosi dovrebbero farsi il dì, che ci nacqui, festivo, da che io senza correr poste, senza servir corti e senza mover passo, ho fatto alla Vertù tributario qualunque duce, qualunque principe e qualunque monarca si sia, e perché in tutto il mondo per me negozia la Fama. In la Persia e nell'India il mio ritratto si pregia e il mio nome si stima . . . In ultimo vi saluto, con assicurarvi che nessuno in compor lettere vi biasima per invidia, ma ben molti in averle composte vi laudano per compassione»; lettera dell'ottobre 1548 a Bernardo Tasso.

Tale si teneva e tale lo teneva il mondo. Fu creduto un grand'uomo sulla sua fede. Non mirava alla gloria; dell'avvenire se ne infischia; voleva il presente. E l'ebbe, più che nessun mortale. Medaglie, corone, titoli, pensioni, gratificazioni, stoffe d'oro e d'argento, catene e anella d'oro, statue e dipinti, vasi e gemme preziose, tutto ebbe che la cupidità di un uomo potesse ottenere. Giulio III lo nominò cavaliere di San Pietro. E per poco non fu fatto cardinale. Avea di sole pensioni ottocentoventi scudi. Di gratificazioni ebbe in diciotto anni venticinquemila scudi. Spese durante la sua vita più di un milione di franchi. Gli vennero regali fino dal corsaro Barbarossa e dal sultano Solimano. La sua casa principesca è affollata di artisti, donne, preti, musici, monaci, valletti, paggi, e molti gli portano i loro presenti, chi un vaso d'oro, chi un quadro, chi una borsa piena di ducati, e chi abiti e stoffe. Sull'ingresso vedi un busto di marmo bianco coronato di alloro: è Pietro Aretino. Aretino a dritta, Aretino a manca; guardate nelle medaglie d'ogni grandezza e d'ogni metallo sospese alla tappezzeria di velluto rosso: sempre l'immagine di Pietro Aretino. Morì a sessantacinque anni, il 1557,¹ e di tanto nome non rimase nulla. Le sue opere poco poi furono dimenticate, la sua memoria è infame: un uomo ben educato non pronunzierebbe il suo nome innanzi a una donna.

Chi fu dunque questo Pietro, corteggiato dalle donne, temuto dagli emuli, esaltato dagli scrittori, così popolare, baciato dal papa, e che cavalcava a fianco di Carlo V? Fu la coscienza e l'immagine del suo secolo. E il suo secolo lo fece grande.

Machiavelli e Guicciardini dicono che l'appetito è la leva del mondo. Quello che essi pensarono, Pietro fu.

Ebbe da natura grandi appetiti e forze proporzionate. Vedi il suo ritratto, fatto da Tiziano. Figura di lupo che cerca la preda. L'incisore gli formò la cornice di pelle e zampe di lupo; e la testa del lupo assai simile di struttura sta sopra alla testa dell'uomo. Occhi scintillanti, narici aperte, denti in evidenza per il labbro inferiore abbassato, grossissima la parte posteriore del capo, sede degli appetiti sensuali, verso la quale pare che si gitti la testa, calva nella parte anteriore.² — Figlio di cortigiana, anima di re —, dice lui.

1. *Morì* . . . 1557: così lo Chasles, *Opere*, p. 93. La data esatta della morte è il 21 ottobre 1556. 2. *Vedi* . . . *anteriore*: nel saggio dello Chasles, che a sua volta, per la descrizione del ritratto tizianesco, aveva attinto al Mazzuchelli: « Questa figura di lupo che cerca la sua preda, è lui . . . Gli occhi af-

Legatore di libri, valletto del papa, miserie! I suoi bisogni sono infiniti. Non gli basta mangiare; vuole gustare; non gli basta il piacere; vuole la voluttà; non gli basta il vestire; vuole lo sfarzo; non gli basta arricchire; vuole arricchire gli altri, spendere e spendere. E a chi se ne maraviglia risponde: — Ebbene, che farci a questo? Se io son nato per vivere così, chi m'impedirà di vivere così? — I suoi sogni dorati sono vini squisiti, cibi delicati, ricchi palagi, belle fanciulle, belli abiti. Di ciò che appetisce, ha il gusto. E nessuno è giudice più competente in fatto di buoni bocconi e di godimenti leciti e illeciti. È in lui non solo il senso del piacere, ma il senso dell'arte. Cerca ne' suoi godimenti il magnifico, lo sfarzoso, il bello, il buon gusto, l'eleganza.¹

fossati e scintillanti, le narici aperte, il labbro inferiore abbassato lascia scorgere i denti; . . . la parte posteriore del capo, sede degli appetiti sensuali, è d'una prodigiosa giovinezza»; cfr. *Opere*, p. 8 e nota relativa: «Vedi il bel ritratto dell'Aretino fatto da Tiziano, inciso da Giuseppe Petrini. Per uno spiritoso capriccio dell'incisore, una pelle di lupo, zampe penzolanti, forma la cornice del ritratto: la testa dell'animale, sovrastante quella dell'uomo, ne riproduce la struttura». 1. Ecco alcune citazioni: «Confesso che ho un gran corteo; perché voi non avete patrimonio, mi dite, fate spese così esagerate? Per la ragione che in me alberga un'anima reale, e che tali anime non hanno limite, quando si tratta di magnificenza». «Il capitano Giovanni Tiepolo m'avea inviato un eccellente lepre, che mangiai ieri co' miei amici, e di cui le laudi salirono a *Coeli coelorum*. In quel mentre eccoci le vostre pernici. Riceverle e arrostarle fu una sol cosa. Cessai l'inno in onor delle lepri, e mi posi a cantar le lodi de' volatili. Un po' di pepe e due foglie di lauro bastarono per arrostarle e far di esse un eccellente intingolo. Il mio buon amico Tiziano unì la sua alla mia voce per cantare il *Magnificat* ch'io aveva cominciato. Non mai i cardinali di Roma nelle più splendide orgie hanno mangiato con tanto piacere i loro beccafichi ed ortolani. Io li vidi al tempo di Leone X quei cari cardinali del buon Dio! Oh come le loro anime cuciniere riempivano voluttuosamente i propri corpacci! Erano pazzi, dite voi? Felici i pazzi che nella follia sono gradevoli a sé e ad altrui!» [*n. d. a.*]. I due passi (*Opere*, pp. 78-9) suonano nell'originale corrispondente: «Al Boccamazza . . . in quel mentre che a me contava per uomo di pecunia abbondante, feci vedere ventidue persone sin con i loro figliuoletti a le poppe, concorsi d'improvviso a mangiar l'ossa del mio povero inchiostro; né mai giorno trapassa che, se non più, almen tanti mi veggio intorno affamati . . . — Oh! — dite voi a me — e perché ispendere senza ritegno chi non ha più che tanto? — Perché — rispondo io — i reali animi sono in la spesa isfrenati»; lettera del febbraio 1548 a don Luigi d'Avila y Zunica; e «Mangiando, Signore, l'altr'ieri con gli amici non so che lepri squarciate dai cani, che mi mandò il capitano Giovanni Tiepoli, mi piacquer tanto, che giudicai il *Gloria prima lepus*, un detto degno di esser posto nel coro degli ipocriti per man dei lor digiuni in cambio del silenzio, che il cicalar fraterno attacca, dove si dà la pietanza. E mentre le

Ed ha forze proporzionate a' suoi appetiti, un corpo di ferro, una energia di volontà, la conoscenza e il disprezzo degli uomini, e quella meravigliosa facoltà che il Guicciardini chiama discrezione, il fiuto, il da fare caso per caso. Sa quello che vuole. La sua vita non è scissa in varie direzioni: uno è lo scopo, la soddisfazione de' suoi appetiti, o, come dice il Guicciardini, il suo particolare. Tutti i mezzi sono eccellenti, e li adopera secondo i casi. Ora è ipocrita, ora è sfacciato. Ora è strisciante, ora è insolente. Ora adula, ora calunnia. La credulità, la paura, la vanità, la generosità dell'uomo sono in mano sua un ariete per batterlo in breccia ed espugnarlo. Ha tutte le chiavi per tutte le porte. Oggi un uomo simile sarebbe detto un camorrista, e molte sue lettere sarebbero chiamate ricatti. Il maestro del genere è lui. Specula soprattutto sulla paura. Il linguaggio del secolo è officioso, adulatorio; il suo tono è sprezzante e sfrontato. Le calunnie stampate erano peggio che pugnali; cosa stampata voleva dir cosa vera; e lui mette a prezzo la calunnia, il silenzio e l'elogio. Non gli spiacea aver nome di mala lingua, anzi era parte della sua forza. Francesco I gl'inviò una catena d'oro composta di lingue incatenate e con le punte vermiglie, come intinte nel veleno, con sopravvi questo esergo: «*Lingua eius loquetur mendacium*». Aretino gli fa mille ringraziamenti.¹ Quando non gli conviene dir male delle persone, dice male delle cose, tanto per conservarsi la reputazione, come sono le sue intemerate contro gli ecclesiastici, i nobili, i principi. Così l'uomo abbietto fu tenuto un apostolo, e fu detto flagello de' principi. Talora trovò chi non aveva

lodi loro andavano *celi celorum*, ecco i tordi portatimi da un staffier vostro, i quali nel gustarli mi fecero biscantare lo *Inter aves*. Essi sono stati tali, che il nostro messer Tiziano, nel vederli nello spedone e nel sentirgli col naso, data un'occhiata alla neve che, mentre s'ordinava la tavola, fiocava senza una discrezione al mondo, piantò una frotta di gentiluomini che gli avevano fatto un desinare. E tutti insieme demmo gran laude agli uccelli dal becco lungo, che, lessi con un poco di carne secca, due foglie di lauro ed alquanto di pepe, mangiammo e per amor vostro e perché ci piacevano; come piacquero a fra Mariano, al Moro dei nobili, al Proto da Luca, a Brandino e al Vescovo di Troia, gli ortolani, i beccafichi, i fagiani, i pavoni e le lamprede, di che si empierono il ventre con il consenso delle lor anime cuoche e delle stelle pazze e ladre, che le infusero in quei corpacci . . . E beato colui che è pazzo, e nella pazzia sua compiace ad altri ed a se stesso»; lettera del 10 ottobre 1532 al conte Manfredo da Colalto; *Lettere* cit., pp. 38-9. 1. *Aretino . . . ringraziamenti*: lettera del 10 novembre 1533 al re di Francia; *Lettere* cit., pp. 42-3.

paura. Achille della Volta gli die' una pugnolata.¹ Nicolò Franco, suo segretario, gli scrisse carte di vituperii. Pietro Strozzi lo minaccia di ucciderlo, se si attenta a pronunziare il suo nome. È bastonato, sputacchiato. È lui allora che ha paura, perché era vile e poltrone. Sir Howel² lo bastona, ed egli loda il Signore che gli accorda la facoltà di perdonare le ingiurie. Giovanni, il gran diavolo, morendo gli disse: — Ciò che più mi fa soffrire è vedere un poltrone. —³ Ma in generale amavano meglio trattarlo come Cerbero, e chiudergli i latrati, gittandogli un'offa. Le sue lettere sono capolavori di malizia e di sfrontatezza. Prende tutte le forme e tutti gli abiti, dal buffone e dal millantatore sino al sant'uomo calunniato e disconosciuto. Come saggio, ecco una sua lettera alla piissima e petrarchesca marchesa di Pescara, che lo aveva esortato a cangiar vita e a scrivere opere pie:

Confesso che non sono meno utile al mondo e meno gradevole a Gesù, spendendo le mie veglie per cose futili, che se le impiegassi in opere di pietà. Ma quale ne è la causa? La sensualità altrui e la mia povertà. Se i principi fossero così divoti, come io sono bisognoso, la mia penna non traccerebbe che *miserere*. Illustrissima madonna, tutti al mondo non possiedono l'ispirazione della grazia divina. Il fuoco della concupiscenza divora la maggior parte; ma Voi, voi non ardetate che di fiamma angelica. Per noi musiche e commedie sono quel che è per voi la preghiera e la predica. Voi non rivolgereste gli occhi per vedere Ercole nelle fiamme o Marsia scorticato; noi altrettanto per non riguardare san Lorenzo sulla graticola o san Bartolomeo spoglio della sua pelle. Vedete un po': io ho un amico, per nome Brucioli, il quale dedicò la sua Bibbia al Re Cristianissimo. Dopo cinque anni non ne ebbe tampoco risposta. La mia commedia, invece, la *Cortigiana*, acquistossi dal medesimo re una ricca collana. Di guisa che la mia cortigiana si

1. Il bolognese *Achille della Volta*, appartenente al seguito del datario monsignor Giberti, del quale l'Aretino si era attirato l'inimicizia. L'aggressione avvenne in Roma, una sera del luglio 1525. Anche gli accenni, che seguono, alla rivalità col Franco e con lo Strozzi, sono nel saggio cit. dello Chasles. Su Nicolò Franco, cfr. pp. 393 e 415. 2. *Sir Howel*: così nel ms., nella «Nuova Antologia» e nelle edizioni Morano. Croce e successivi editori, seguendo lo Chasles (*Opere* cit., p. 92): «L'ambasciatore d'Inghilterra» (Sigismondo, o Edmondo, Harwell era allora ambasciatore inglese a Venezia: cfr. la lettera a lui diretta dall'Aretino in data 12 giugno 1538, in *Secondo libro* cit., II, p. 34). Sull'episodio, si veda la lettera dell'ottobre 1547 a Francesco degli Albizi; *Opere*, p. 92. 3. Croce, nelle note citt.: «Veramente si trattò di una celia». Cfr. *Opere*, pp. 40 e 138-9, la lettera del 10 dicembre 1526 all'Albizi: «Tosto che mi vide, cominciò a dirmi che più fastidio gli dava il pensare ai poltroni che al male, ciancian-do meco».

sentirebbe tentata a beffarsi del Vecchio Testamento, se non fosse cosa troppo indecorosa. Accordatemi mille scuse, Signora, per le baie che vi ho scritte, non per malizia, ma per vivere. Che Gesù v'ispiri di farmi tenere da Sebastiano da Pesaro il resto della somma, sulla quale ho già ricevuto trenta scudi, e di cui vi sono anticipatamente debitore.¹

All'ultimo una stoccata, come si direbbe oggi. È una lettera tirata giù di un fiato da un genio infernale. Con che bonomia si beffa della pia donna, avendo aria di farne l'elogio! Con che cinismo proclama le sue speculazioni sulla libidine e sulla oscenità umana, come fossero la cosa più naturale di questo mondo! Specula pure sulla divozione, e con pari indifferenza scrive libri osceni e vite di santi, il *Ragionamento della Nanna*² e la *Vita di santa Caterina da Siena*, la *Cortigiana errante* e la *Vita di Cristo*. E perché no? Posto che traeva guadagno di qua e di là. Scrisse di ogni materia, e in ogni forma, dialoghi, romanzi, epopee, capitoli, commedie, e anche una tragedia, l'*Orazia*. Immagina quali eroi possono essere gli Orazii, quale eroina l'Orazia, e che specie di popolo romano può uscire dall'immaginazione di Pietro. Pure è il solo lavoro che abbia intenzioni artistiche, fatto ch'era già vecchio e sazio e cupido più di gloria che di danari. Gli riuscì una freddura, un mondo astratto

1. *Ibid.*, pp. 55-6. Nel testo: « Confesso che mi faccio men utile al mondo e men grato a Cristo, consumando lo studio in ciance bugiarde e non in opre vere. Ma d'ogni male è cagione la voluttà d'altrui e la necessità mia. Ché se i principi fussero tanto chietini quanto io bisognoso, non ritrarei con la penna se non *misereri*. Eccellente madonna, tutti non hanno la grazia della divina ispirazione. Essi ardono sempre della concupiscenza, e voi abbrusciate ogni ora del foco angelico, e sonvi gli uffici e le prediche quel che sono a loro le musiche e le comedie. Voi non volgereste gli occhi a Ercole nelle fiamme né a Marsia senza pelle, ed essi non terrebbero in camera san Lorenzo sulla grata né lo apostolo scorticato. Ecco: il mio compar Bruciolo intitola la Bibia al re, che è pur cristianissimo, e in cinque anni non ha avuto risposta. E forse che il libro non era ben tradutto e ben legato? Onde la mia *Cortigiana*, che ritrasse da lui la gran catena, non si rise del suo Testamento vecchio, perché non è onesto. Sì che merito scusa delle ciance, da me composte per vivere e non per malizia. Ma così vi spirasse Gesù a farmi contare da messer Sebastiano da Pesaro, dal quale ho ricevuto i trenta scudi che gli imponeste, il resto, ch'io debbo, come egli è il vero »; lettera del 9 gennaio 1538 alla marchesa di Pescara; *Secondo libro cit.*, II, p. 9. 2. *Ragionamento della Nanna*: così, come nello Chasles (op. cit., p. 50), dando il titolo con cui i *Ragionamenti* apparvero nella prima edizione: *Ragionamento della Nanna e dell'Antonia fatto in Roma sotto una ficara*, ecc. (Parigi 1534). Per la *Vita di santa Caterina*, ricordata subito dopo, il De Sanctis scrisse inavvertitamente « da Siena »: si tratta, in realtà, della Caterina martire, di Alessandria.

e pedestre, di cui non comprese la semplicità e la grandezza. Negli altri suoi lavori senti lui nella verità della sua natura, dedito a piacere al suo pubblico, a interessarlo, a guadagnarselo, a fare effetto. Ci è innanzi a lui una specie di mercato morale: conosce qual è la merce più richiesta, più facile a spacciare e a più caro prezzo. Si fa una coscienza e un'arte posticcia, variabile secondo i gusti del suo padrone, il pubblico. Perciò fu lo scrittore più alla moda, più popolare e meglio ricompensato. I suoi libri osceni sono il modello di un genere di letteratura, che sotto nome di racconti galanti invase l'Europa. L'oscenità era una salsa molto ricercata in Italia dal Boccaccio in poi; qui è essa l'ingotolo. Le vite di santi sono veri romanzi, dove ne sballa di ogni sorta, solleticando la natura fantastica e sentimentale delle pinzochere. Fabbro di versi assai grossolano, senti ne' suoi sonetti e capitoli la bile e la malignità congiunta con la servilità. Così, alludendo alla munificenza di Francesco I, dice a Pier Luigi Farnese:

*Impara tu, Pier Luigi ammorbato,
impara, ducarel da tre quattrini,
il costume da un Re tanto onorato.
Ogni signor di trenta contadini
e d'una bicocazza usurpar vuole
le cerimonie de' culti divini.*¹

Pietro non è un malvagio per natura. È malvagio per calcolo e per bisogno. Educato fra tristi esempi, senza religione, senza patria, senza famiglia, privo di ogni senso morale, con i più sfrenati appetiti e con molti mezzi intellettuali per soddisfarli, il centro dell'universo è lui, il mondo pare fatto a suo servizio. Su questa base, la sua logica è uguale alla sua tempra. Ha una chiara percezione de' mezzi, e nessuna esitazione o scrupolo a metterli in atto. E non lo dissimula, anzi se ne fa gloria, è lì la sua forza, e vuole che tutti ne sieno persuasi. Il mondo era un po' a sua immagine, molti erano che avrebbero voluto imitarlo, ma non avevano il suo ingegno, la sua operosità, la sua penetrazione, la sua versatilità, il suo spirito. Perciò l'ammiravano. Fra tanti avventurieri e condottieri, di cui l'Italia era ammorbata, gente vagabonda senza principii, senza professione e in cerca di una fortuna a qualunque costo, il principe, il modello era lui. Tiziano lo chiama il condottiero

1. *Capitolo al re di Francia*, vv. 142-7; *Opere*, p. 54.

della letteratura.¹ E lui non se ne offende, se ne pavoneggia. Lasciato alla sua spontaneità, quando non lo preme il bisogno, e non opera per calcolo, scopre buone qualità. È allegro, conversevole, liberale, anzi magnifico, amico a tutta prova, riconoscente, ammiratore de' grandi artisti, come di Michelangiolo e di Tiziano. Aveva la logica del male e la vanità del bene.

Pietro come uomo è un personaggio importante, il cui studio ci tira bene addentro ne' misteri della società italiana, della quale era immagine in quella sua mescolanza di depravazione morale, di forza intellettuale e di sentimento artistico. Ma non è meno importante come scrittore.

La coltura tendeva a fissarsi e a meccanizzarsi. Non si discuteva più se si aveva a scrivere in volgare o in latino. Il volgare aveva conquistato oramai il suo dritto di cittadinanza. Ma si discuteva se il volgare si avesse a chiamare toscano o italiano. E non era contesa di parole, ma di cose. Perché molti scrittori pretendevano di scrivere come si parlava dall'un capo all'altro d'Italia, e non erano disposti di andare a prender lezione in Firenze. Amavano meglio latinizzare che toscaneggiare. Riconoscevano come modelli il Boccaccio e il Petrarca, ma non davano alcuna autorità alla lingua viva. Lingua viva era per loro il linguaggio comune, che atteggiavano alla latina e alla boccacevole. Questo meccanismo era accettato generalmente; se non che in Firenze il fondo della lingua non era il linguaggio comune, mescolato di elementi locali, siculi, lombardi, veneti, ma l'idioma toscano, così com'era stato maneggiato dagli scrittori. E Firenze, esaurita la produzione intellettuale, alzò le colonne di Ercole nel suo vocabolario della Crusca, e disse: — Non si va più oltre. — Il Bembo e più tardi il Salviati fissarono le forme grammaticali.² E le regole dello scrivere in tutt'i generi furono fissate nelle rettoriche, traduzioni o raffazzonamenti di Aristotile, Cicerone e Quintiliano. Si giunse a questo, che Giulio Camillo pretendeva d'insegnare tutto il sapere mediante un suo meccanismo.³ Tendenza al meccanizzare: che è fenomeno costante in tutte le età

1. *Tiziano . . . letteratura*: cfr. Chasles, saggio cit.; *ibid.*, p. 85. 2. *forme grammaticali*: così nel ms., nella «Nuova Antologia» e nelle edizioni Morano. Nell'edizione Croce e nelle successive: «norme grammaticali». 3. *Si giunse . . . meccanismo*: allude al *Teatro retorico*, che lo scrittore e grammatico friulano Giulio Camillo Delminio (1485?-1544) intendeva comporre, nell'intento di offrire ai contemporanei una sistemazione retorica di tutto lo scibile.

che la produzione si esaurisce, e la coltura si arresta, e si raccoglie nelle sue forme e si cristallizza.

Pietro, di mediocrissima coltura, considera tutte queste regole come pedanteria. La sua vita interiore così spontanea e piena di forza produttiva mal vi si può adagiare. Il pedantismo è il suo nemico e lo combatte corpo a corpo. E chiama pedantismo quel veder le cose non in sé stesse e per visione diretta, ma a traverso di preconcezioni, di libri e di regole. Quegl'inviluppi di parole e di forme gli sono così odiosi, come l'ipocrisia, quel covrirsi della larva di un'affettata modestia, invilupparsi nella pelle della volpe e predicar l'umiltà e la decenza senza valer meglio degli altri.¹

Non ascoltate quest'ipocriti, — scrive al cardinale di Ravenna — pedanti comentatori di Seneca, i quali, dopo di aver passata la lor vita nell'assassinare i morti, non sono contenti se non quando crocifiggono i vivi. Sì, monsignore, egli è il pedantismo, che ha avvelenato i Medici; è il pedantismo che ha ucciso il duca Alessandro; è il pedantismo che ha prodotto tutt'i mali di questo mondo; è desso che per la bocca del pedante Lutero ha provocata l'eresia e l'ha armata contro la nostra santa fede.²

Lorenzino si fe' assassino per pedanteria, e per pedanteria si fe' eretico Lutero, cioè a dire operarono per preconcezioni, secondo i libri, e senza nessuna intelligenza de' tempi loro.³ Non è meno implacabile verso il pedantismo letterario. Al Dolce scrive:

Andate pur per le vie che al vostro studio mostra la natura. Il Petrarca e il Boccaccio sono imitati da chi esprime i concetti suoi con la dolcezza e con la leggiadria con cui dolcemente e leggiadramente essi andarono esprimendo i loro, e non da chi gli saccheggia, non pur de' «quinci», de' «quindi», de' «soventi» e degli «snelli», ma dei versi interi. Il pedante

1. *Quegl'inviluppi . . . altri:* cfr. *Opere*, p. 76: «E' non converrebbe meglio, lo dimando a voi . . . lo aver casa e tavola aperta, circondarsi di onesti voluttuosi e persone di bel tempo, di quello che covrirsi della larva d'un'affettata modestia, invilupparsi nella pelle della volpe, e predicar l'umiltà e la decenza senza valer meglio degli altri?». 2. Nel testo: «Quanto saria meglio per un Gran Maestro il tenere in casa uomini fedeli, gente libera e persone di buona volontà, senza infregiarsi della volpina modestia dei pedanti asini degli altrui libri; i quali, poi che hanno assassinato i morti e con le lor fatiche imparato a gracchiare, non riposano fino a tanto che non crocifiggano i vivi. E che sia il vero, la pedanteria avvelenò Medici, la pedanteria scannò il duca Alessandro, la pedanteria ha messo in castello Ravenna e, quel ch'è peggio, ella ha provocata l'eresia contro la fede nostra per bocca di Lutero pedantissimo»; lettera del 29 agosto 1537 al cardinale di Ravenna; *Lettere* cit., pp. 214 sgg. 3. *Lorenzino . . . loro:* l'intero periodo è espunto nell'edizione Croce e nelle successive.

che voglia imitare,¹ rimoreggia dell'imitazione, e mentre ne schiamazza negli scartabelli, la trasfigura in locuzione, ricamandola con parole tistiche in regola. O turba errante, io ti dico e ridico che la poesia è un ghiribizzo della natura nelle sue allegrezze, il qual si sta nel furor proprio, e mancadone, il cantar poetico diventa un cimbalo senza sonagli e un campanile senza campane, per la qual cosa chi vuol comporre e non trae cotal grazia dalle fasce è un zugo infreddato. Imparate ciò ch'io favello da quel savio pittore, il quale, nel mostrare a colui che il dimandò, chi egli imitava, una brigata d'uomini col dito, volle inferire che dal vivo e dal vero toglieva gli esempi, come gli tolgo io parlando e scrivendo. La natura di cui son secretario² mi detta ciò ch'io compongo . . . È certo ch'io imito me stesso, perché la natura è una compagnona badiale,³ e l'arte una piattola che bisogna che si appicchi: sicché attendete a esser scultore di sensi e non miniator di vocaboli.⁴

Parecchi scrivevano allora così alla naturale, e basta citare fra tutti il Cellini, tutto vita e tutto cose. Ma il Cellini si teneva un ignorante, e voleva che il Varchi riducesse la sua *Vita* nella forma de' dotti,⁵ dove l'Aretino si teneva superiore a tutti gli altri, e dava facilmente del pedante a quelli che lambiccavano le parole. Ci è in lui una coscienza critica così diritta e decisa, che in quel tempo ci dee parere straordinaria. La stessa libertà e altezza di giudizio portò nelle arti, di cui aveva il sentimento. A Michelangiolo scrive: «Ho sospirato di sentirmi sì piccolo e di saper voi così grande».⁶ Il suo favorito è il suo amico e compare Tiziano, il cui realismo così pieno e quasi sensuale si affà alla sua natura. Preso di febbre, si appoggia alla finestra, e guarda le gondole e il Canal grande di Venezia, e rimane pensoso e contemplativo, lui, Pietro Aretino! La vista della bella natura lo purifica, lo trasforma. E scrive al Tiziano:

. . . Quasi uomo che fatto noioso a sé stesso non sa che farsi della mente, non che de' pensieri, rivolgo gli occhi al cielo, il quale, da che Dio lo creò, non fu mai abbellito da così vaga pittura di ombre e di lumi, onde l'aria era tale, quale vorrebbero esprimerla coloro che hanno invidia a voi, per non esser voi. I casamenti, benché sien pietre vere, parevano di materia artificata. E dipoi scorgete l'aria, ch'io compresi in alcun luogo pura e viva, in

1. Nel testo: «Il cacar sangue dei pedanti che vogliano poetare». 2. Id.: «La natura istessa, de la cui semplicità son secretario». 3. Id.: «Una compagnona badiale che ci si sbraca». 4. Lettera del 25 giugno 1537 a Lodovico Dolce; *Lettere* cit., pp. 183 sgg. 5. *Ma il Cellini . . . dotti*: cfr. la lettera a Benedetto Varchi, pubblicata dal Molini nella sua prefazione alla ristampa della *Vita*, Firenze 1832. 6. Lettera del 20 gennaio 1538 a Michelangelo Buonarroti. Nel testo: «Sospirai il suo merito sì grande ed il mio potere sì picciolo»; *Secondo libro* cit., II, p. 10.

altra parte torbida e smorta. Considerate anche la meraviglia ch'io ebbi de' nuvoli, i quali nella principal veduta mezzi si stavano vicini a' tetti degli edifici, e mezzi nella penultima, perocché la diritta era tutta di uno sfumato pendente in bigio nero. Mi stupii certo del color vario di cui essi si dimostravano: i più vicini ardevano con le fiamme del foco solare, e i più lontani rosseggiavano d'un ardore di minio non così bene acceso. O con che belle tratteggiate i pennelli naturali spingevano l'aria in là, discostandola da' palazzi con il modo che la discosta il Vecellio nel far de' paesi! Appariva in certi lati un verde azzurro, e in alcuni altri un azzurro¹ veramente composto dalle bizzarrie della natura maestra de' maestri. Ella con i chiari e con gli scuri sfondava e rilevava in maniera, che io, che so come il vostro pennello è spirito dei suoi spiriti, e tre e quattro volte esclamai: — O Tiziano, dove sète mò? — Per mia fé che, se voi aveste ritratto ciò ch'io vi conto, indurreste gli uomini nello stupore che confuse me.²

È notabile che questo sentimento della natura vivente, de' suoi colori e de' suoi chiaroscuri, non produce nella sua anima alcuna impressione o elevatezza morale, ma solo un'ammirazione o stupore artistico, come in un italiano di quel tempo. Vede la natura a traverso il pennello di Tiziano e del paesista Vecellio, ma la vede viva, immediata, e con un sentimento dell'arte che cerchi invano nel Vasari. Fra tante opere pedantesche di quel tempo intorno all'arte e allo scrivere, le sue lettere artistiche e letterarie segnano i primi splendori di una critica indipendente, che oltrepassa i libri e le tradizioni, e trova la sua base nella natura.

Quale il critico, tale lo scrittore. Delle parole non si dà un pensiero al mondo. Le accoglie tutte, onde che vengano e quali che sieno, toscane, locali e forestiere, nobili e plebee, poetiche o prosaiche, aspre e dolci, umili e sonore. E n'esce uno scrivere, che è il linguaggio parlato anche oggi comunemente in Italia dalle classi colte. Abolisce il periodo, spezza le giunture, dissolve le perifrasi, disfà ripieni ed ellissi, rompe ogni artificio di quel meccanismo che dicevasi forma letteraria, s'accosta al parlar naturale. Nel Lasca, nel Cellini, nel Cecchi, nel Machiavelli ci è la stessa naturalezza, ma ci senti l'impronta toscana, tutta grazia. Questi è un toscano ineducato, figlio della natura, vissuto fuori del suo paese, e che parla tutte le lingue fra le quali esercita le sue speculazioni. Fugge il toscaneggiare, come una pedanteria; non cerca la grazia, cerca l'espressione e il rilievo. La parola è buona, quando gli renda la

1. Nel testo: «un azzurro verde». 2. Lettera del maggio 1544 a Tiziano Vecellio; *Opere*, pp. 81 sgg.

cosa atteggiata come è nel suo cervello, e non la cerca, gli viene innanzi cosa e parola, tanta è la sua facilità. Non sempre la parola è propria, e non sempre adatta, perché spesso scarabocchia, e non scrive, abusando della sua facilità. Il suo motto è: «come viene, viene», e nascono grandi ineguaglianze. Di Cicerone e del Boccaccio non si dà fastidio, anzi fa proprio l'opposto, cercando non magnificenza e larghezza di forme, nelle quali si dondola un cervello indolente, ma la forma più rapida e più conveniente alla velocità delle sue percezioni. E neppure affetta brevità, come il Davanzati, cervello ozioso, tutto alle prese con le parole e gl'incisi,¹ perché la sua attenzione non è al di fuori, è tutta al di dentro. Abbandona i procedimenti meccanici, non cura le finezze e le lascivie della forma. Ha tanta forza e facilità di produzione, e tanta ricchezza di concetti e d'immagini, che tutto esce fuori con impeto e per la via più diritta. Non ci è intoppo, non ci è digressione o distrazione: pronto e deciso nello stile, come nella vita. Mai non fu così vero il detto, che lo stile è l'uomo. Come il suo io è il centro dell'universo, è il centro del suo stile. Il mondo che rappresenta non esiste per sé, ma per lui, e lo tratta e lo maneggia come cosa sua, con quel capriccio e con quella libertà che il Folengo tratta il mondo della sua immaginazione. Se non che nel Folengo si sviluppa l'umore, perché il suo mondo è immaginario, e lo tratta senz'alcuna serietà, solo per riderne; dove il mondo di Pietro è cosa reale, e ne ha una perfetta conoscenza, e lo tratta per sfruttarlo, per cavarne il suo utile. Perciò non rispetta il suo argomento, non si cala e non si obblia in esso; ma ne fa il suo strumento, i suoi mezzi, anche a costo di profanarlo indegnamente. Tratta Gesù Cristo come un cavaliere errante,² e «che importa» dice «la menzogna che io mescolo a queste

1. come il Davanzati . . . incisi: il nome del Davanzati, che pure dovette costituire una delle prime letture del De Sanctis al tempo del suo tacitismo e alla scuola del Puoti (cfr. il saggio *L'ultimo de' puristi*), non ricorre né ne *La giovinezza*, né negli schemi e riassunti delle lezioni giovanili. Qui, come a p. 500, egli accolse e fece suo, sul Davanzati traduttore, il giudizio del Leopardi (in *Titanomachia di Esiodo*, 1817, pubblicata ne «Lo Spettatore italiano» del 1° giugno di quello stesso anno e riprodotta negli *Studi filologici*, Firenze 1853², III, pp. 171 sgg.): giudizio che aveva levato scandalo fra i puristi e sul quale cfr. la nota di Pietro Giordani *Di un giudizio di G. Leopardi circa il Caro e il Davanzati*, ripubblicata negli stessi *Studi filologici*, pp. 359 sgg. e in P. Giordani, *Opere*, Milano 1854-65, XIII, pp. 138 sgg. 2. *Tratta . . . errante*: lo Chasles: «La vita di Gesù Cristo rassomiglia a quella di un paladino del medio evo»; *Opere*, p. 101; e *ibid.*

opere? Dacché io parlo de' Santi, che sono il nostro rifugio celeste, le mie parole diventano parole di evangelio». Di santa Caterina¹ scrive che «Io non avrei fatto sei pagine di tutto, se avessi voluto attenermi alla tradizione e alla storia. Le mie spalle hanno assunto tutto il peso dell'invenzione; perché infine queste cose tornano alla più gran gloria di Dio». Talora si secca per via, il cervello è vuoto, e ammassa aggettivi con uno sfoggio di pompa oratoria, che rivela il ciarlatano:

Come lodare il religioso, il chiaro, il grazioso, il nobile, l'ardente, il fedele, il veridico, il soave, il buono, il salutare, il santo e il sacro linguaggio della giovane Caterina, vergine, sacra, santa, salutare, nobile, graziosa, chiara, religiosa e facile?²

Sembra una campana che ti assorda, e ti turi le orecchie. Questo dicevasi stile fiorito, e l'Aretino te ne regala, quando non ha di meglio. Talora vuol pur dire, ma non ha vena, e non sentimento, ed esce nelle più sbardellate metafore e nelle sottigliezze più assurde, massime ne' suoi elogi, che gli erano così ben pagati.

Essendo i meriti vostri — scrive al duca d'Urbino — le stelle del Ciel della Gloria, una di loro, quasi pianeta dell'ingegno mio, lo inclina a ritrarvi con lo stil delle parole la imagine dell'anima, acciocché la vera faccia delle sue virtù, desiderata dal mondo, possa vedersi in ogni parte; ma il poter suo, avanzato dall'altezza del subbietto, non ostante che sia mosso da cotale influxo, non può esprimere in qual modo la bontà, la clemenza e la forza di pari concordia vi abbiano concesso, per fatal decreto, il vero nome di Principe.³

la citazione seguente, che nell'originale suona: «Le menzogne poetiche diventano evangeli allorché rivolgonsi a cantare di Colei che è rifugio delle speranze nostre». 1. *Di santa Caterina*: così nel ms., nella «Nuova Antologia» e nelle edizioni Morano. Nell'edizione Croce e nelle successive: «Della sua *Vita di santa Caterina*». Il brano citato suona nel testo: «Si sostien quasi tutta in sul dosso della invenzione . . . ; perocché, oltra che ogni cosa che risulta in gloria di Dio è ammessa, l'opera, che in sé stessa è poca, sarebbe nulla senza l'aiuto che io le ho dato meditando». 2. *Opere*, pp. 101 sgg. Nel testo: «Il facile, il religioso, il chiaro, il grazioso, il nobile, il fervido, il fedele, il verace, il soave, il buono, il salutare, il sacro e il santo dire di Caterina, vergine, santa, sacra, salutare, buona, soave, verace, fedele, fervida, nobile, graziosa, chiara, religiosa e facile, avea in modo sequestrati gli spiriti . . .». 3. Lettera del 10 dicembre 1532 al duca di Urbino; *Lettere* cit., pp. 1 sgg.

È un periodo alla boccaccevole, stiracchiato ne' concetti e nella forma. Qui non ci è il «come viene, viene»; ma ci è il non voler venire e il farlo venire per forza. I suoi panegirici sono tutti rettorici, metaforici, miniati, falsamente pomposi, gonfiati sino all'assurdo, e sembrano quasi caricature ironiche sotto forma di omaggi. Il dir bene non era per lui cosa tanto facile, quanto il dir male, dove spiega tutto il vigore della sua natura cinica e sarcastica. Assume un tuono enfatico, e cerca peregrinità di concetti e di modi, un linguaggio prezioso, composto tutto di perle, ma di perle false: preziosità passata in Francia con Voiture e Balzac e castigata da Molière,¹ e che in Italia dovea divenire la fisionomia della nostra letteratura. Ecco alcune di queste perle false, messe in circolazione dall'Aretino:

Io pesco nel lago della mia memoria con l'amo del pensiero. — Il mio merito risplende della vernice della vostra grazia. — Il chiodo della riconoscenza conficca il nome de' miei amici nel mio cuore. — Non seppellite le mie speranze nella tomba delle vostre false promesse.² — La vostra grandezza ascende le scale del cielo con istupor delle genti. — La vostra eloquenza si move dal natural dell'intelletto con tanta facondia, che si riman confusa nella meraviglia la lingua che le proferisce i concetti e l'orecchie che l'ascoltano. — Tòrre a Solimano, in servizio della Cristianità, l'animo dall'anima, l'anima dal corpo, e il corpo dalle armi.³ Raccogliete l'affezione mia in un lembo della vostra pietà. — Mi dono a voi, padri de' vostri popoli, fratelli de' vostri servi, erarii della caritate e subbietti della clemenza.⁴ — La faccia della liberalità ha per ispecchio il cuore di coloro a cui si porge.⁵ — La vostra Eccellenza ricerca da me qualche ciancia per farne ventaglio del caldo grande che arde questi dì.⁶

Questo stile fiorito o prezioso è traversato a quando a quando da lampi di genio: paragoni originali, immagini splendide, concetti nuovi e arditi, pennellate incisive, e trovi pure, quando è abbandonato a sé e non cerca l'effetto, verità di sentimento e di colorito, come in questa lettera così commovente nella sua semplicità:

1. *preziosità* . . . Molière: cfr. Chasles, saggio cit., p. 98: «Balzac e Voiture ripeterono l'ultima eco di questa detestabile scuola, di cui l'Aretino è il fondatore, e che fu messo in ridicolo da Molière». 2. *Ibid.* Gli stessi passi nel testo: «Pescare coll'amo del pensiero nel lago della memoria»; «L'onestà di taluno s'indora col mordente dell'altrui favore»; «Il conio dell'affezione stampa nel cuore il nome saldo degli amici»; «Seppellir la speranza nell'urna de le bugiarde promesse». 3. Lettera del 10 dicembre 1532 al duca d'Urbino; *Lettere*, p. 2. 4. Lettera al doge Andrea Gritti, da Venezia senza data; *ibid.*, p. 4. 5. Lettera dell'11 maggio 1529 al duca di Mantova; *ibid.*, p. 23. 6. Lettera del 2 giugno 1531 allo stesso; *ibid.*, p. 32.

Le scarpe azzurro-turchine, ricamate in oro, che ho ricevute insieme con la vostra lettera, m'han fatto tanto piangere, quanto m'hanno arrecato di piacere. La giovinetta che doveva adornarsene, questa mattina ha ricevuto gli olii santi, ed io non posso scrivervene di più, tanto sono commosso.¹

La dissoluzione del meccanismo letterario e una forma di scrivere più vicina al parlare, libera da ogni preconetto e immediata espressione di quel di dentro, uno stile ora fiorito, ora prezioso, che sono le due forme della declinazione dell'arte e delle lettere, ecco ciò che significa Pietro Aretino, come scrittore. La sua influenza non fu piccola. Aveva attorno secretarii, allievi e imitatori della sua maniera, come il Franco, il Dolce, il Landi, il Doni, e altri mestieranti. «Io vivo di kirieleison» scrive il Doni. «I miei libri sono scritti prima di esser composti, e letti prima di esser stampati».² La sua *Libreria* si legge ancora oggi per un certo brio e per curiose notizie.

Ma Pietro ha ancora una certa importanza, come scrittor di commedie. C'era un mondo comico convenzionale, la cui base era Plauto e Terenzio, con accessori cavati dalla vita plebea e volgare di quel tempo. La base erano equivoci, riconoscimenti, viluppi di accidenti, che tenessero viva la curiosità. Intorno vi si schieravano caratteri divenuti convenzionali, il parassito, il servo ghiottone, la cortigiana, la serva furba e mezzana, il figliuolo prodigo, il padre avaro e burlato, il poltrone che fa il bravo, il sensale, l'usuraio. Lo studio de' nostri comici è interessante, chi voglia conoscer bene addentro i misteri di quella corruttela italiana. Vedrà i legami di famiglia sciolti, e figli scioperati accoccarla a' padri, zimbello essi medesimi di usurai, cortigiani e mezzani, tra le risa del rispettabile pubblico. Codesto mondo era la commedia, con sue forme fisse alla latina, sparsa di lazzi e di lubricità. Il più fecondo scrittor comico fu il Cecchi, morto il 1587, che in meno di dieci giorni improvvisava commedie, farse, storie e rappresentazioni sacre. Ha il brio e

1. Lettera del 4 giugno 1538 al vescovo di Nizza. Il brano è riportato dallo Chasles; *Opere*, p. 86. Nell'originale suona: «Le calze turchine e d'oro, che io con una di voi ho ricevuto, mi hanno tanto fatto lagrimare quanto mi son piaciute, perché la giovane che dovea goderle, la mattina che elle giunsero, si unse con l'olio santo, né vi posso scrivere altro per la compassione che io ne ho»; *Secondo libro* cit., II, pp. 21-3. 2. *Opere*, p. 102. Cfr. *I Marmi*, parte I, ragionamento VII: «I miei libri son parenti di quelli del Doni, che prima si leggano che sieno scritti e si stampano inanzi che sien composti».

la grazia fiorentina¹ comune col Lasca, ma ha meno spirito e movimento, anzi talora ti par di stare in una morta gora. Il suo mondo e i suoi caratteri sono come un repertorio già noto e fissato, e la furia gl'impedisce di darvi il colore e la carne. Ti riesce non di rado scarno e paludoso. Pietro dà dentro in tutto questo meccanismo, e lo disfà. Non riconosce regole e non tradizioni e non usi teatrali. «Non vi meravigliate», dice nel prologo della *Cortigiana* «se lo stil comico non si osserva con l'ordine che si richiede, perché si vive d'un'altra maniera a Roma, che non si vivea in Atene».² Fra le regole c'era questa, che i personaggi non potevano comparire più di cinque volte in iscena. Pietro se ne burla con molto spirito: «Se voi vedessi uscire i personaggi più di cinque volte in iscena, non ve ne ridete, perché le catene, che tengono i molini sul fiume, non terrebbero i pazzi di oggi». Mira all'effetto; tronca gl'indugi, sgombra gl'intoppi; evita le preparazioni, gli episodii, le descrizioni, le concioni, i soliloqui spessi; cerca in tutto l'azione e il movimento, e ti gitta fin dal principio nel bel mezzo di quel suo mondo furfantesco vivamente particolareggiato. Non ha la sintesi del Machiavelli, quell'abbracciare con sicuro occhio un vasto insieme, e legarlo e svilupparlo con fatalità logica, come fosse un'argomentazione. Non è ingegno speculativo, è uomo d'azione, e lui stesso personaggio da commedia. Perciò non ti dà un'azione bene studiata e ordita come è la *Mandragola*; gli fugge l'insieme, il mondo gli si presenta a pezzi e a bocconi. Ma come il Machiavelli, egli ha una profonda esperienza del cuore umano e grande conoscenza de' caratteri, i quali si sviluppano ben rilevati e sporgenti tra la varietà degli accidenti, e dominano la scena, e generano invenzioni e situazioni piccanti. Come ci gode questo furfante fra tante briconate che mette in iscena! Perché infine quel mondo comico è il suo mondo, quello dove ha fatto tante prove di malizia e di ciarlataneria. Il concetto fondamentale è che il mondo è di chi se lo piglia, e perciò è de' furbi e degli sfacciati, e guai agli sciocchi! Tocca ad essi il danno e le beffe, perché sono loro abbandonati alle risa del pubblico, sono loro la materia comica. L'*Ipocrita* è l'apoteosi di un furfante, che a furia d'intrighi e di malizia diviene ricco, proprio come l'Aretino. La *Talanta* è una cortigiana che l'accocca a tutt'i suoi amanti, e

1. *Ha . . . fiorentina*: così nel ms. e nella «Nuova Antologia». Nelle edizioni Morano e successive: «Ha il brio e grazia fiorentina». 2. *Cortigiana*, prologo, *Opere*, p. 233. *Ibid.* anche la citazione che segue.

finisce ricca, stimata e maritata a un suo antico e fedele amante, alla barba degli altri. Il *Filosofo*, mentre studia Platone e Aristotile, se la fa fare dalla moglie, e poi il buon uomo si riconcilia con essa. Nella *Cortigiana* messer Maco, che vuol divenire cardinale, e Parabolano che in grazia delle sue ricchezze crede di avere a' suoi piedi tutte le donne, sono per tutta la commedia zimbello di cortigiane, di mezzani e di furfanti. Il *Marescalco* o «grande scudiere», per non far dispiacere al duca di Mantova, suo signore, consente a sposarsi con una donna, che non ha mai visto, lui nemico delle donne e del matrimonio. Né questo è un mondo immaginario e subbiiettivo, anzi è proprio quella società lì, co' suoi costumi egregiamente rappresentati nel più fino e nel più minuto. Pietro vi gavazza entro, come nel suo elemento, lanciando satire, elogi, epigrammi, bricconerie e laidezze, con un brio e un ardore di movenze, come fossero fuochi artificiali. Alcuni caratteri sono rimasti celebri, e tutti son vivi e veri. Il suo Marescalco ha ispirato Rabelais e Shakespeare, ed è uno scherzo originalissimo.¹ Il suo Parabolano è rimasto l'appellativo degli uomini fatui e vani. Messer Maco è il tipo, da cui usciva il Pourceaugnac. Il suo «ipocrita» è un Tartufo innocuo e messo in buona luce. Il suo «filosofo», che egli chiama Plataristotile, è una caricatura de' platonici di quel tempo. A sentirlo sentenziare è savissimo, ma non ha pratica del mondo, e il servo la sa più lunga di lui, e più lunga del servo la sa Tessa, la moglie. Questo filosofo, a cui la moglie gliela fa sul naso, pronunzia sentenze bellissime sulle donne, mentre il servo, che sa tutto, gli fa la boccaccia:²

Plataristotile — La femmina è guida del male e maestra della scelleratezza.

Servo — Chi ló sa, nol dica.

Plataristotile — Il petto della femmina è corroborato d'inganni.

Servo — Tristo per chi non la intende.

Plataristotile — Solo quella è casta che da nessuno è pregata.

1. Gli accostamenti, come anche quello che segue di messer Maco, della *Cortigiana*, al *Pourceaugnac* di Molière, sono nel saggio dello Chasles, p. 103. Per il riferimento a Rabelais, cfr. *Il Marescalco*, atto II, scena v e *Pantagruel*, livre III, IX sgg. (il colloquio di Pantagruel e Panurge sugli inconvenienti del matrimonio). Il richiamo anche in Ginguéné, *Histoire* cit., v, p. 245. Non è improbabile che i due scrittori, pressoché contemporanei, abbiano attinto da fonti diverse il motivo già diffuso nella precedente letteratura. Ancora più vago è il riferimento a Shakespeare: si potrebbe pensare per un'analogia psicologica al Malvolio di *Twelfth Night*, o per il «paggio vestito da sposa», dell'ultima scena del *Marescalco*, al prologo di *The Taming of the Shrew*. 2. *Il Filosofo*, atto I, scena v; *Opere*, pp. 109 sgg.

Servo — Questo sì ch'io stracredo.

Plataristotile — Chi sopporta la perfidia della moglie, impara a perdonare le ingiurie.¹

Servo — Bella ricetta per chi è polmone.

E il servo conchiude: « Vostra Saviezza pigli quello che vi potria intervenire² in buona parte, e non si lasci tanto andar dietro agli speculamenti dottrineschi, che il diavolo non vi lasciasse poi andare per i canneti ».

« Tu parli da eloquente, » risponde il filosofo; « ma non ci son per considerar sopra, per lo appetito della gloria che conseguisco filosofando ».

Il suo Boccaccio è uno di quei merli capitati nellè unghie di una cortigiana e scorticati vivi. La sua serva tende l'imboscata:³

Boccaccio — Che cosa move la tua madonna a voler parlare a me, che son forestiere?

Lisa — Forse la grazia ch'è in voi; maffe sì ch'ella c'è, or via.

Boccaccio — Tu ti diletta da ben dire.

Lisa — Mi venga la morte, se non ispasima di favellarvi.

Boccaccio — Chi è gentile, il dimostra.

Lisa — Nel vederla manderete a monte⁴ le bellezze d'ogni altra . . . State saldo, fermatevi, e mirate il sole, la luna e le stelle, che si levano là su quell'uscio.

Boccaccio — Che brava appariscenza!

Lisa — Il vostro giudizio ha garbo.

Boccaccio — Purch'io sia l'uom ch'ella cerca. I nomi alle volte si strandono.

Lisa — Il vostro è sì dolce che si appicca alle labbra. Eccola corrervi incontro a braccia aperte.

Le cortigiane sono il suo tema favorito. La sua Angelica è il tipo di tutte le altre.⁵ E la sua Nanna è la maestra del genere.

Questa è la commedia che poteva produrre quel secolo, l'ultimo atto del *Decamerone*, un mondo sfacciato e cinico, i cui protagonisti sono cortigiani e cortigiane, e il cui centro è la corte di Roma, segno a' flagelli dell'uomo, che nella sua rocca di Venezia erasi assicurata l'impunità.

Secondo una tradizione popolare molto espressiva Pietro morì di soverchio ridere, come morì Margutte, e come moriva l'Italia.

1. Nel testo: « impara a sofferire le ingiurie dei nemici ». 2. Id.: « quel che vi potria intravvenire ». 3. *Il Filosofo*, atto II, scena XIII. Alla prima battuta di Boccaccio, nel testo: « Che causa ». 4. Nel testo: « metterete a monte ». 5. *La sua . . . altre*: nel poemetto *De le lagrime di Angelica*. Per la Nanna dei *Ragionamenti*, cfr. p. 547 e relativa nota 2.

XVII
TORQUATO TASSO

L'Ariosto, il Machiavelli, l'Aretino sono le tre forme dello spirito italiano a quel tempo: un'immaginazione serena e artistica, che si sente pura immaginazione e beffa sé stessa; un intelletto adulto, che dà bando alle illusioni dell'immaginazione e del sentimento, e t'introduce nel santuario della scienza, nel mondo dell'uomo e della natura; una dissoluzione morale, senza rimorso, perché senza coscienza, perciò sfacciata e cinica. Intorno all'Ariosto si schierano gl'innumerabili novellieri, romanzieri e comici, pasto avido di popolo colto e ozioso, che vive di castelli incantati, perché non prende più sul serio la vita reale. Intorno al Machiavelli si stringono tutta una schiera d'illustri statisti e storici, come il Guicciardini, il Giannotti, il Paruta, il Segni, il Nardi, e tutt'i grandi pensatori, che cercano la redenzione nella scienza. Attorno all'Aretino si move tutto il mondo plebeo de' letterati, istrioni, buffoni, cortigiani, speculatori, e mestieranti. L'Ariosto spinge l'immaginazione fino al punto che provoca l'ironia. Il Machiavelli spinge la sua realtà e la logica a tal segno che produce il raccapriccio. E l'Aretino spinge il suo cinismo a tal grado che produce il disgusto. Queste tre forme dello spirito si riflettono in loro ingrandite e condensate.

Quello era il tempo che i grandi Stati d'Europa prendevano stabile assetto, e fondavano ciascuno la patria di Machiavelli, cioè una totalità politica fortificata e cementata da idee religiose, morali e nazionali. E quello era il tempo che l'Italia non solo non riusciva a fondare la patria, ma perdeva affatto la sua indipendenza, la sua libertà, il suo primato nella storia del mondo.¹

Di questa catastrofe non ci era una coscienza nazionale, anzi ci era una certa soddisfazione. Dopo tante calamità venivano tempi di pace e di riposo, e il nuovo dominio non parve grave a popoli stanchi di tumulti e di lotte, avvezzi a mutare padroni, e pazienti di servitù, che non toccava le leggi, i costumi, le tradizioni, le

1. Analogamente Quinet: «A l'époque du Tasse, tout est changé. La réaction subite du catholicisme a troublé et brouillé le dernier accord. Ce monde brillant, surpris à l'improviste, c'est débandé. La patrie disparue, il ne se rencontre plus que des individus puissants, qui, sans aucune solidarité entre eux, s'enfoncent de plus en plus dans l'isolement et dans le mystère»; op. cit., II, p. 314.

superstizioni, e assicurava le vite e le sostanze. Alcun moto di plebe ci fu, come a Napoli per l'inquisizione e per la gabella de' frutti, cagionato da poca abilità ne' governanti, anzi che da elevatezza di sentimenti ne' sudditi. Quanto alle classi colte, ritirate da gran tempo nella vita privata, negli ozii letterarii e ne' piaceri della città e della villa, niente parve loro mutato in Italia, perché niente era mutato nella lor vita. Contenti anche i letterati, a' quali non mancava il pane delle corti e l'ozio delle accademie. Questa Italia spagnuola-papale aveva anche un aspetto più decente. A forza di gridare che il male era nella licenza de' costumi, massime fra gli ecclesiastici, il Concilio di Trento si diede a curare il male riformando i costumi e la disciplina. «Si non caste, tamen caute.» Al cinismo successe l'ipocrisia. Il vizio si nascose; si tolse lo scandalo. E non fu più tollerata tutta quella letteratura oscena e satirica; Niccolò Franco, l'allievo e poi il rivale di Pietro Aretino, predicatosi da sé «flagello del flagello de' principi»,¹ finì impiccato per un suo epigramma latino. Il riso del Boccaccio morì sulle labbra di Pietro Aretino. La censura preventiva, stabilita già dal Concilio lateranense, fu applicata con severità; fu costituita la Congregazione dell'Indice. Sorsero nuovi ordini religiosi per la riforma de' costumi e l'educazione della gioventù, i Teatini, i Somaschi, i Barnabiti, i Padri dell'Oratorio, i Gesuiti. Si composero poesie sacre, che si cantavano nelle chiese e nelle processioni. San Filippo Neri introdusse gli «oratorii», drammi e commedie sacre. L'istruzione cadde in mano a' preti e a' frati. Spirava un odore di santità!

Questa fu la riforma fatta dal Concilio di Trento, e che il Sarpi chiama difformazione.² Il tema prediletto de' poeti italiani e de' protestanti erano gli scandali della corte romana. Roma, la meretrice di Dante, la Babilonia³ del Petrarca, era stata assalita da' protestanti nel suo lato più debole, e più efficace sulle grossolane

1. Il riferimento è anche in Cantù, *Storia* cit., p. 263. *Ibid.*, p. 306, le notizie che seguono sulla Congregazione dell'Indice e sull'attività teatrale di Filippo Neri. In genere, per queste pagine sul Concilio di Trento e la Controriforma, cfr. l'intero capitolo di Quinet *La réforme en Italie*, op. cit., II, pp. 245-64, e Settembrini, *Il gesuitismo nella vita italiana*; in *Lezioni* cit., II, pp. 217 sgg. 2. che il Sarpi chiama difformazione: cfr. *Istoria del Concilio tridentino*, I, 1. 3. Roma . . . Babilonia: ai luoghi danteschi, in cui ricorre l'immagine della Chiesa corrotta (*Inf.*, XIX, 108 e *Purg.*, XXXII, 148 sgg.) e alla «Babilonia» petrarchesca (*Rime*, CXIV) è forse associata nel ricordo l'espressione del Sarpi, «meretrix, bestia babytonica», citata dal Cantù, op. cit., p. 302.

moltitudini, nella sua scostumatezza. Il Concilio spezzò quest'arma antica di guerra in mano agli avversarii, riformando la disciplina e dando in questo ragione al vecchio Savonarola. Rimosso lo scandalo, il Concilio credea di aver tolta alla Riforma protestante la sua ragion di essere, e stimò possibile una conciliazione. Ma la licenza de' costumi era il pretesto, e non la cagion vera e intima della Riforma germanica e della incredulità italiana, che era l'intelletto già adulto e libero, che non voleva riconoscere autorità di sorta e reclamava la libertà di esame. Ora il Concilio non dava a questo alcuna soddisfazione, come sarebbe stato un accostare la gerarchia a forme democratiche e lasciare alcuna larghezza di opinione in certe quistioni; anzi fece proprio l'opposto, rafforzò l'autorità papale a spese de' vescovi, atteggiando la gerarchia a monarchia assoluta, e definì tutte le quistioni di domma e di fede, negando la competenza della ragione e della coscienza individuale. Così la scissione divenne definitiva, e l'Europa cristiana fu divisa in due campi: dall'un lato la Riforma, dall'altro il romanismo e il papismo. La Riforma avea per bandiera la libertà di coscienza e la competenza della ragione nell'interpretazione della Bibbia e nelle quistioni teologiche; il romanismo avea per contrario a fondamento l'autorità infallibile della Chiesa, anzi del papa, e l'ubbidienza passiva, il «credo quia absurdum».¹ Questa lotta tra la fede e la scienza, l'autorità e la libertà, è antica, coeva alle origini stesse della religione, ma si manifestava in quistioni parziali intorno a questo o a quel dogma, e solo allora se ne acquistò coscienza, e la differenza fu elevata a principio. In questa coscienza più chiara sta l'importanza della Riforma e del Concilio di Trento. Innanzi di questo tempo, ci era in Italia una specie di ecletismo, per il quale filosofia e teologia andavano insieme, senza troppo saper come, a quel modo che classicismo e cristianesimo, e le idee più ardite si facevano largo, quando erano accompagnate con la clausola: «salva la fede». Era una specie di compromesso tacito, per il quale il mondo, bene o male, andava innanzi, senza troppi urti. Ora non sono più possibili gli equivoci, le cautele e ipocrisie oratorie: le due parti sanno quello che vogliono, e stanno a fronte nemiche. La Chiesa, anzi il papa si proclama solo e infallibile interprete della verità, e dichiara eretica non questa o quella proposizione solamente, ma la libertà e la ragione, il dritto di esame e di discussione. Da questa lotta

1. È la celebre proposizione di Tertulliano, in *De carne Christi*, v.

esce il concetto moderno della libertà. Presso gli antichi libertà era partecipazione de' cittadini al governo, nel qual senso è intesa anche dal Machiavelli. Presso i moderni accanto a questa libertà politica è la libertà intellettuale, o, come fu detto, la libertà di coscienza, cioè a dire la libertà di pensare, di scrivere, di parlare, di riunirsi, di discutere, di avere una opinione e divulgarla e insegnarla: libertà sostanziale dell'individuo, dritto naturale dell'uomo, e indipendente dallo Stato e dalla Chiesa. Di qui viene questa conseguenza, che interpretare e bandire la verità è dritto naturale dell'uomo, e non privilegio di prete: sicché proprio della Riforma fu il secolarizzare la religione. Il concetto opposto fondato sull'onnipotenza della Chiesa o dello Stato è il dritto divino, la teocrazia, il cesarismo, assorbimento dell'individuo nell'essere collettivo, come si chiami, o Chiesa, o Stato, o papa, o imperatore.

Il Concilio di Trento portava conseguenze non solo religiose, ma politiche. Da esso usciva la consacrazione della monarchia assoluta sulle rovine de' privilegi feudali e delle franchigie comunali. Papa e re si diedero la mano. Il re prestava al papa il braccio secolare, e il papa lo consacrava, lo legittimava, gli dava i suoi inquisitori e i suoi confessori. La monarchia fu ordinata a modo della gerarchia ecclesiastica, e fondata sullo stesso principio dell'autorità e della ubbidienza passiva. Trono e altare furono del pari inviolabili, e indiscutibili. E fu atto di ribellione pensare liberamente di papa o di re, anzi venne su il motto: «De Deo parum, de rege nihil».¹ Così la religione divenne un istrumento politico, il dispotismo religioso divenne il sussidio naturale del dispotismo politico.

Ma l'autorità e la fede sono di quelle cose che non si possono imporre. E in Italia era così difficile restaurare la fede, come la moralità. Ciò che si poté conseguire fu l'ipocrisia, cioè a dire l'osservanza delle forme in disaccordo con la coscienza. Divenne regola di saviezza la dissimulazione e la falsità nel linguaggio, ne' costumi, nella vita pubblica e privata: immoralità profonda, che toglieva ogni autorità alla coscienza, ed ogni dignità alla vita. Le classi colte incredule e scettiche si rassegnarono a questa vita in maschera con la stessa facilità che si acconciarono alla servitù e al

1. Il motto, coniato nello spirito controriformistico, suonò anche «De Deo pauca, de rege nihil». Per l'uso quasi proverbiale di esso, cfr. i versi del Giusti: «Quand'era canone / di Galateo / *Nihil de principe / parum de Deo!*», in *Preterito più che perfetto del verbo pensare* (1839), vv. 17-20.

dominio straniero. Quanto alle plebi, vegetavano, e fu cura e interesse de' superiori lasciarle in quella beata stupidità.

Non mancarono resistenze individuali. Molti uomini pii, e anche ecclesiastici, amarono meglio ardere su' roghi o esulare che mentire alla coscienza. Intere famiglie abbandonarono l'Italia, e portarono altrove le loro industrie. Uomini egregi di virtù e di scienza onorarono il paese natio scrivendo, predicando nella Svizzera, nell'Inghilterra, in Germania. Operosissimo fra tutti il Socino, da Siena, da cui presero nome i sociniani. Il suo merito è di avere avuto della Riforma una coscienza assai più chiara, che non Lutero e non Calvino, facendo fede quanto l'intelletto italiano era innanzi in queste speculazioni. Perché il Socino, uscendo dalle quistioni parziali intorno a questo o a quel pronunziato teologico, sulle quali batteggiano Lutero, Melantone e Calvino, proclama la ragione sola competente, negando ogni elemento soprannaturale, e fa centro dell'universo l'uomo nel suo libero arbitrio, negando l'onniscienza divina e la predestinazione. Ci si vede subito l'italiano, il concittadino di Machiavelli.¹

A questi esempi e a questi martirii l'Italia rimaneva indifferente. Quistioni che insanguinavano mezza Europa, non la toccavano. Ed erano quistioni, dalle quali sciolte nell'uno o nell'altro modo, dipendeva l'avvenire della civiltà e la sorte delle nazioni. Rimase romana tutta la gente latina, Spagna, Francia, Italia. Ma in Francia e nella Spagna non fu, se non dopo accanite persecuzioni, che resero indimenticabile il Tribunale della inquisizione e la giornata di san Bartolomeo. In quelle lotte lo spirito nazionale si ritemprò, e si svegliarono gl'intelletti, e il sentimento religioso esaltato dagli interessi politici e dal fanatismo delle plebi fu fattore di civiltà, accentrò le forze intorno alla monarchia assoluta, costituì fortemente l'unità nazionale e impresse alla vita intellettuale un moto più celere. La Spagna di Carlo V e di Filippo II ebbe il suo Cervantes, il suo Lopez e il suo Calderon, e la Francia ebbe il suo secolo d'oro, co' suoi poeti, filosofi e oratori, ebbe Cartesio, Male-

1. *Perché . . . Machiavelli*: Cantù, dal suo opposto punto di vista: «Socino fu il vero grande eresiarca, poiché non accettò limiti nel proclamare i diritti della ragione; se Lutero e gli altri avevano secolarizzato la religione, egli secolarizzò Dio, e togliendo il soprasensibile, fu il padre del razionalismo, che è l'eresia de' tempi nostri»; op. cit., p. 296. Fra gli scritti del tempo, sul Socini, cfr. lo stesso Cantù, *Eretici d'Italia*, Torino 1865, II, pp. 486 sgg.

branche e Pascal, ebbe Bossuet e Fénelon, Corneille, Racine, e Molière. Le due nazioni uscirono dalla lotta potenti, prospere, e saldamente unificate.

In Italia non ci fu lotta, perché non ci fu coscienza, voglio dire convinzioni e passioni religiose, morali e politiche. Le altre nazioni entravano pure allora in via; essa giungeva al termine del suo cammino, stanca e scettica. Rimase papale con una coltura tutta pagana ed antipapale. Il suo romanismo non fu effetto di rinnovamento religioso negli spiriti, come tentò di fare frate Savonarola, fu inerzia e passività; mancava la forza e di combatterlo e di accettarlo. Piacque quella maggiore castigatezza e correzione nelle forme, stucchi della licenza, né dispiaceva quel nuovo splendore del papato, e non avendo patria, si fabbricavano volentieri una patria universale o cattolica, col suo centro a Roma. Venne in voga predicare contro gli eretici, e celebrare le vittorie cattoliche sopra i turchi, come quella di Lepanto, e più tardi quella di Vienna.¹ Papa e Spagna imperavano, nessuno riluttante. Ma se Filippo II o Luigi XIV potevano dire: — Lo Stato son io —; Spagna e papa non potevano dire: — L'Italia siamo noi. — Mancavano loro quegli gagliardi consensi che vengono dal di dentro e formano il vincolo nazionale. Lo spirito italiano ubbidiva inerte e non scontento, ma rimaneva al di fuori, non s'immedesimava in loro. Le idee vecchie non erano credute più con sincerità, e mancavano idee nuove, che formassero la coscienza e rinvigorissero la tempra: indi quel consenso superficiale ed esteriore, quello stato di acquiescenza passiva e di sonnolenza morale. L'intelletto in quella sua virilità non apparteneva a loro, era contro di loro. E se vogliamo trovare i vestigi di una nuova Italia, che si vada lentamente elaborando, dobbiamo cercarli nell'opposizione fatta a Spagna e papa. La storia di questa opposizione è la storia della vita nuova.

Il primo fenomeno di questa sonnolenza italiana fu il meccanismo, una stagnazione nelle idee, uno studio di fissare e immobilizzare le forme. Si arrestò ogni movimento filosofico e speculativo. Il Concilio di Trento avea poste le colonne d'Ercole, avea pensato esso per tutti. La scienza fu presa in sospetto. Permesse appena il pla-

1. *come quella . . . Vienna*: cfr. più oltre le pagine dedicate al Chiabrera e al Filicaia: il primo, autore di una canzone per la battaglia di Lepanto (che fu cantata anche dal Marino nell'*Adone*), il Filicaia che per la liberazione di Vienna scrisse otto celebrate canzoni.

tonizzare. I grandi problemi della destinazione umana, etici, politici, metafisici, furono messi da parte, ed al pensiero non rimase altro campo che lo studio della natura ne' limiti della Bibbia. Crebbe invece lo studio delle forme.

Fu allora che si formò l'Accademia della Crusca, e fu il Concilio di Trento della nostra lingua. Anch'essa scomunicò scrittori e pose dommi. E ne venne un arruffio concepibile solo in quell'ozio delle menti.¹

La nostra lingua avea già una forma stabile e sicura in tutta Italia. Il toscano era il fiore della lingua italiana, così dice Speron Speroni.² Ci era dunque una lingua italiana, vale a dire un fondo comune di vocaboli con una comune forma grammaticale, atteggiato variamente e colorito secondo le varie parti d'Italia. Allora, come ora, si sentiva nello scrittore l'italiano e anche il toscano, il lombardo, o il veneziano, o il napoletano. Questa varietà di atteggiamento e di colorito, questo elemento locale era la parte viva della lingua, che lo scrittore attingeva dall'ambiente in cui era. Se Firenze fosse stata un centro effettivo d'Italia, come Parigi, la lingua fiorentina sarebbe rimasta lingua viva di tutti gli scrittori italiani, che ivi avrebbero avuto la loro naturale attrazione. Ma Firenze era allora per gli italiani un museo, da studiarsi nei suoi monumenti, voglio dire ne' suoi scrittori. L'Accademia della Crusca considerò la lingua come il latino, vale a dire come una lingua compiuta e chiusa in sé, di modo che non rimanesse a fare altro, se non l'inventario. Chiamò puri tutt'i vocaboli contenuti nel suo dizionario e usati da questo o da quello scrittore, e scomunicò tutti gli altri. Fece una scelta degli scrittori, e di sua autorità creò gli eletti ed i reprobi. Così la lingua, segregata dall'uso vivente, divenne un cadavere, notomizzato, studiato, riprodotto artificialmente, e gl'italiani si avvezzarono a imparare e scrivere la loro lingua, come si fa il latino o il greco. Il Petrarca e il Boccaccio diventarono modelli così inviolabili come la Bibbia, e il «non si può» venne in moda anche per le parole, tanto che mancò pazienza fino al gesuita Bar-

1. *Fu allora . . . menti*: sull'Accademia della Crusca e la sua dittatura grammaticale, analoghe considerazioni specialmente in Foscolo, *Epoche* cit., pp. 245 sgg. e in Emiliani-Giudici, *Storia* cit., II, pp. 51 sgg. 2. *Il toscano . . . Speroni*: cfr. *Dialogo della istoria*, II: «Quasi vogliate darmi a vedere che se la lingua toscana, la quale è il fior delle italiane, per sé soletta non si pareggia colla latina . . .»; *Opere di Sperone Speroni*, Venezia 1740, II, p. 251.

toli.¹ A mostrare in qual modo studiassero i nostri letterati, cito ad esempio un uomo coltissimo e d'ingegno non ordinario, Speron Speroni:

Io veramente fin da' primi anni, desiderando oltramodo di parlare e di scrivere volgarmente i concetti del mio intelletto, e questo non tanto per dovere essere inteso, il che è cosa degna da ogni volgare, quanto a fine che il nome mio con qualche laude tra' famosi si numerasse, ogni altra cura posposta, alla lezion del Petrarca e delle Cento novelle con sommo studio mi rivolgei: nella qual lezione con poco frutto non pochi mesi per me medesimo esercitatomì, ultimamente da Dio ispirato ricorsi al nostro messer Trifon Gabriele; dal quale benignamente aiutato, vidi e intesi perfettamente quei due autori, li quali, non sapendo che notar mi dovessi, avea trascorso più volte.²

Questo è un solo periodo! e che affanno! e domando se vi par lingua viva. Ecco ora in iscena Trifone, uno de' grammatici e critici più riputati e chiamato il Socrate di quella età:

Questo nostro buon padre primieramente mi fece noti i vocaboli, poi mi die' regole da conoscere le declinazioni e coniugazioni de' nomi e verbi toscani, finalmente gli articoli, i pronomi, i participii, gli avverbii e le altre parti dell'orazione distintamente mi dichiarò: tanto che accolte in uno le cose imparate, io ne composi una mia grammatica, con la quale, scrivendo, io mi reggeva. Poiché a me parve d'esser fatto un solenne grammatico, io mi diedi al far versi: allora pieno tutto di numeri, di sentenzie e di parole petrarchesche o boccacciane, per certi anni fei cose a' miei amici meravigliose; poscia parendomi che la mia vena si cominciasse a seccare (perciocché alcune volte mi mancava i vocaboli, e non avendo che dire in diversi sonetti, uno stesso concetto m'era venuto ritratto), a quello ricorsi che fa il mondo oggidì, e con grandissima diligenza feci un rimario o vocabolario volgare, nel quale per alfabeto ogni parola, che usarono questi due, distin-

1. Su Daniello Bartoli si veda più oltre, pp. 634-5. Per il celebre trattato *Il torto e il diritto del «non si può» dato in giudizio sopra molte regole della lingua italiana* (pubblicato dal Bartoli col pseudonimo di Ferrante Longobardi nel 1655) e per il valore di codice inappellabile che assunse presso la scuola del Puoti, negli anni della formazione «purista» del De Sanctis, cfr. *La giovinezza*, in particolare i capitoli XI, XVII e XXI. 2. *Dialogo della Rettorica*, in *Opere* cit., I, p. 223. Il passo è riportato integralmente con qualche semplificazione grafica: quello che segue (*ibid.*, 223-4), con alcune omissioni. L'appellativo di «Socrate» dato a Trifone Gabriele è nel medesimo dialogo («Appigliatevi interamente a' consigli di messer Trifone Gabriele, nuovo Socrate di questa età»; *ibid.*, p. 241). La fama di grammatico e di letterato del Gabriele (Venezia 1470 c. - 1549), oltre che a rime e a commenti del Petrarca e di Dante, è affidata a una *Istituzione della grammatica volgare*, inedita, ma largamente utilizzata dal nipote Giacomo Gabriele nelle sue *Regole grammaticali* (Venezia 1545).

tamente riposi: oltre di ciò in un altro libro i modi loro del descriver le cose, giorno, notte, ira, pace, odio, amore, paura, speranza, bellezza siffattamente raccolti, che né parole, né concetto usciva di me, che le novelle e i sonetti loro non ne fossero esempio. Era d'opinione che la nostra arte oratoria e poetica altro non fosse che imitar loro ambidue, prosa e versi a lor modo scrivendo.

Adunque la lingua, la «testura delle parole», i loro «numeri» e la loro «concinnità», frasi del tempo, si studiavano nel Boccaccio e nel Petrarca, e se ne cavarono grammatiche, dizionarii e repertorii di frasi e di concetti. Così insegnava Trifone Gabriele, detto Socrate, e così praticava Speron Speroni, riuscito con questa scuola a scrivere in quel gergo artificiale e convenzionale, che si è visto. Così la lingua, fatta classica e pura, rimase immobile e cristallizzata, come lingua morta, e il suo studio divenne difficilissimo. Si voleva non solo che la parola fosse pura, ma che fosse numerosa ed elegante. Si formò una scienza de' numeri non pure in verso, ma in prosa. Il periodo divenne un artificio complicatissimo. Eccone un saggio nello Speroni:

. . . Come la composizione della prosa¹ è ordinanza delle voci delle parole, così i numeri sono ordini delle sillabe loro; con li quali diletta le orecchie, la buona arte oratoria comincia, continua e finisce l'orazione; perciocché ogni clausola, come ha principio, così ha mezzo e fine: nel principio si va movendo, e ascende; nel mezzo quasi stanca della fatica stando in piè si posa alquanto; poi discende e vola al fine per acquetarsi. La prosa alcuna volta ben compone le parole non belle, e altra volta le belle malamente va componendo; e può occorrere che, siccome nella musica bene e spesso le buone voci discordano, e le non buone o per usanza o per arte sono tra loro concordi; così i pari, i simili e i contrarii, cose tutte per lor natura ben risonanti, qualche volta con voce aspra e difforme, qualche volta scioccamente e a bocca aperta, va esplicando l'orazione. Finalmente molte fiate intravviene che la prosa perfettamente composta, quasi fiume del proprio corso appagandosi, non si cura non che di giungere al fine, ma di posarsi per lo cammino, e va sempre, e se il fiato non le mancasse, continuamente tutta sua vita camminerrebbe: però a' numeri ricorriamo, li quali, attraversando la strada piacevolmente con lusinghe e con vezzi, a rinfrescarsi e albergare con loro la invitino, e non volendo la cortesia, vogliono usare le forze e per ben suo, mal suo grado, con violenza l'arrestino.

Con questi criterii non è maraviglia che a lungo andare si sia giunto a tale, che un predicatore componeva i suoi periodi a suon di mu-

1. *Ibid.*, pp. 231-2. Il brano è dato con qualche lieve modifica grafica e alcune omissioni. Nel ms. e nelle edizioni Morano: «Come la composizione delle parole».

sica. E si comprende anche che lo Speroni fabbricasse a questo modo i suoi periodi, e quanta ammirazione dovessero destare i periodi con tanto artificio congegnati del Bembo, del Casa o del Castiglione. La parola ebbe una sua personalità, fu isolata dalla cosa; e ci furono parole pure e impure, belle e brutte, aspre e dolci, nobili e plebee. Nella scelta delle parole stava il segreto della eleganza. Si cercava non la parola propria, ma la parola ornata, o la perifrasi; la ripetizione era peccato mortale, e se la cosa era la stessa, dovea cercarsi una diversa parola, tacere i nomi proprii e «ogni cosa delle altrui voci adornare», come lo Speroni nota del Petrarca, il quale chiamò «la testa oro fino e tetto d'oro; gli occhi soli, stelle, zaffiri, nido e albergo d'amore; le guance or neve e rose, or latte e foco; rubini i labbri; perle i denti; la gola e il petto ora avorio, ora alabastro».¹ Una lingua viva è sempre propria, perché la parola ti esce insieme con la cosa; una lingua morta è necessariamente impropria, perché la trovi ne' dizionarii e negli scrittori bella e fatta, mutilata di tutti quegli accessori che il popolo vi aggiungeva, e che determinavano il suo significato e il suo colore. Così la nostra lingua, giunta a un alto grado di perfezione, che pure allora nella *Eneide* del Caro e nel *Tacito* del Davanzati² mostrava la sua potenza, si arrestò nel suo sviluppo, a quel modo che la vita italiana, e disputavano come si avesse a chiamare, o toscana o fiorentina o italiana, quando era già bella e imbalsamata, ben rinchiusa e coperchiata nel dizionario della Crusca.

Il medesimo era della grammatica. Si cercò il criterio non nella natura e nel significato delle cose, e non nella logica necessità, ma nell'uso variabilissimo degli scrittori. Indi regole arbitrarie e più arbitrarie eccezioni, e quella folla di significati attribuiti a una sola

1. *Ibid.*, p. 226: «Parlando della sua donna, e di lei ora il corpo, ora l'anima, ora il pianto, ora il riso, or l'andare, or lo stare, or lo sdegno, or la pietà, or l'età sua, finalmente or viva or morta descrivendo e magnificando, le più volte i proprii nomi tacendo, mirabilmente ogni cosa dell'altrui voci suole adornare, chiamando la testa oro fino e tetto d'oro; gli occhi soli, stelle, zaffiri . . . ». 2. Nelle lezioni giovanili sui generi letterari: «Anche il Caro pensava a un poema epico regolare . . . e, per prepararvisi, tradusse l'*Eneide*; ma si fermò a questa traduzione che è bellissima»; *Teoria e storia* cit., I, p. 227. Riguardo alla versione tacitiana del Davanzati, si veda più indietro, p. 553 e relativa nota 1. Per le riflessioni che seguono sulla grammatica, cfr. le stesse lezioni giovanili sulla lingua e sullo stile (vol. cit., pp. 37-114) e, in genere, per l'atteggiamento del De Sanctis nei confronti delle regole grammaticali, *La giovinezza*, specialmente i capitoli XVII e XXI cit.

parola, e tante inutilità decorate col nome di «ripieno»,¹ e sottigliezze infinite su di una lettera o una sillaba. Onde nacque una ortografia in molte parti campata in aria e tentennante, una sintassi complicata e incerta, un guazzabuglio di particelle, pronomi, generi, casi, alterazioni e costruzioni, una grammatica che anche oggi è una delle meno precise e semplici. Avemmo una lingua senza proprietà e una grammatica senza precisione; perché lingua e grammatica furono considerate non in rispetto alle cose, ma per sé stesse, come forme vacue e arbitrarie.

L'attenzione era tutta al di fuori, sulla superficie. La letteratura fu un artificio tecnico, un meccanismo. E si cercò il suo fondamento non nelle ragioni intrinseche di ciascuna forma messa in relazione con le cose, ma nell'esempio degli scrittori. Come del periodo, così immaginarono uno schema artificiale e immobile di composizione, la cui base fu posta in una certa concordanza del tutto e delle parti, come in un orologio, e questo chiamavano scrivere classico. Smarrito il sentimento dell'arte e della poesia, non rimase che un concetto prosaico di perfezione meccanica, la regolarità e la correzione. Davano una importanza straordinaria alla lingua, alla grammatica, all'elocuzione, al periodo, alla composizione: e qui erano le colonne di Ercole, qui finiva la critica. Gli scrittori giudicati secondo questi criterii erano più o meno lodati secondo che più o meno si avvicinavano al modello. Si vantavano le commedie e le tragedie di quel tempo per la loro conformità alle regole. E come un effetto bisognava ottenere sugli spettatori, e quella regolarità ammiratissima era pur la più noiosa cosa di questo mondo, cercavano l'effetto ne' mezzi più grossolani e caricati, a cui sogliono ricorrere gli uomini mediocri. Le commedie erano buffonerie, le tragedie erano orrori, e tra le più insopportabili era appunto la *Canace* dello Speroni.² Una sola cosa mancava all'Italia, il genere eroico, e lo Speroni è tutto sconsolato di non trovarne l'esempio nel Petrarca:

1. Benedetto Varchi, nell'*Ercolano*: «Quelle particelle, che alcuni chiamano puntelli, o sostegni, e altri ripieni, e noi chiameremo proprietà, e ornamenti». 2. *Si vantavano* . . . *Speroni*: nelle lezioni giovanili sulla tragedia italiana del Cinquecento: «Il Trissino scrisse la sua *Sofonisba* secondo la scuola greca. Il metodo da lui tenuto non poteva produrre che mediocri lavori. E sebbene, quanto all'invenzione, egli dalla mitologia fosse passato alla storia, gli altri cinquecentisti non solo non trattarono soggetti moderni, ma neppure soggetti antichi storici, e i loro soggetti o furono mitologici o da loro inventati; e, non sapendo cogli affetti o coi caratteri commuovere, ricorsero all'orribile ed allo strano, come è nell'*Orbecche* del Giraldi, nella

Quasi nuovo alchimista, lungamente mi faticai per trovare l'eroico, il qual nome niuna guisa di rima dal Petrarca tessuta non è degna di appropriarsi.¹

Il Trissino era mal riuscito. L'*Orlando furioso* era fuori regola, e gli si perdonava, perché era «romanzo» e non poema. Il problema era di «trovare l'eroico», come diceva lo Speroni. Ciascun vede quanto Pietro Aretino entrasse innanzi per ingegno critico a tutti costoro.

Conforme a quei criterii era la pratica. Commenti al Boccaccio e al Petrarca infiniti. Molte traduzioni di classici, tra le quali il *Livio* del Nardi, la *Rettorica* e l'*Eneide* del Caro, le *Metamorfosi* dell'Anguillara, il *Tacito* del Davanzati.² Grammatiche e rettoriche tutte ad uno stampo dal Bembo al Buommattei, detto messer Ripieno, anzi sino al Corticelli.³ Imitazioni, anzi contraffazioni classiche in uno stile artificiato, che tirava a sé anche i più robusti ingegni, anche il Guicciardini. E le accademie che moltiplicavano sotto i nomi più strani, dove, finiti i bacchanali, regnavano vuote cicalate e dispute grammaticali. Come contrapposto, non mancavano gli eccentrici, che cercavano fama per via opposta, come il

Canace dello Speroni. Oltre a ciò, rende noioso il teatro di quei tempi la nullità dell'azione, la quale non è rappresentata ma narrata, difetto principalissimo del *Torrismondo* del Tasso. Se si aggiunge che, secondo l'esempio di Euripide, lo stile di quelle tragedie è pieno di sentenze e spesso declamatorio; che i cori non hanno legame con l'azione, e sono contesti di luoghi comuni; che il verso sciolto vi è fiacco, tendente alla cantilena anziché alla forza: s'intenderà perché la lettura di quelle tragedie riesca stucchevole»; vol. cit., pp. 29-30. 1. *Dialogo della Rettorica* cit. Per l'accento che segue al Trissino e al fallimento del suo poema, *L'Italia liberata dai Goti*, si veda più indietro, pp. 397-8. 2. *Molte . . . Davanzati*: anche il Settembrini: «Tra le traduzioni del Cinquecento soltanto queste del Caro e dell'Anguillara e quella del Nardi si leggono ancora»; *Lezioni* cit., II, p. 180. 3. *Grammatiche . . . Corticelli*: nelle lezioni giovanili, ancora fedele ai principii puristi: «Più importante di tutti il Bembo, nelle sue *Prose della volgar lingua* [1525], arricchì la grammatica italiana di molte osservazioni particolari. Sulla via aperta dal Bembo seguirono moltissimi, il Varchi, il Ruscelli, il Castelvetro, il Salviati, e via dicendo, fino al Corticelli [*Regole ed osservazioni della lingua toscana*, 1745], il quale dispose così bene le osservazioni grammaticali che la sua è da tenersi per la principale tra le grammatiche del tempo antico. Ma, se in questo egli giovò alla grammatica italiana, per un'altra parte la danneggiò, perché volle applicare alla nostra sintassi le regole della sintassi latina. Spetta al Buommattei [*Della lingua toscana*, 1643] il merito di esser risalito a principii generali, di avere riconosciuto che la grammatica è una scienza, di essersi domandato se è necessario applicare le regole della grammatica latina alla lingua italiana, e se questa non abbia le sue proprie. Per altro, il libro del Buommattei rimase un tentativo isolato . . .»; vol. cit., p. 39.

Lando,¹ che chiamava imbecille il Boccaccio e animalaccio Aristotile, e solleticava l'attenzione pubblica co' suoi *Paradossi*.

Nella prima metà del secolo la libertà, anzi la licenza dello scrivere gittava in mezzo a quell'aspetto uniforme e pedantesco della letteratura la vivezza, la grazia, la mordacità, la lubricità, la personalità dello scrittore. Dirimpetto al classico ci era l'avventuriere.

Ultimo di questi avventurieri fu Benvenuto Cellini, morto nel 1570.² Natura ricchissima geniale e incolta, compendia in sé l'italiano di quel tempo, non modificato dalla coltura. Ci è in lui del Michelangiolo e dell'Aretino insieme fuso, o piuttosto egli è l'elemento greggio, primitivo, popolano, da cui usciva ugualmente l'Aretino e Michelangiolo.

Artista geniale e coscienzioso, l'arte è il suo dio, la sua moralità, la sua legge, il suo dritto. L'artista, secondo lui, è superiore alla legge, e «gli uomini, come Benvenuto, unici nella loro professione, non hanno ad essere obbligati alle leggi».³ Cerca la sua ventura di corte in corte, armato di spada e di schioppetto, e si fa ragione con le sue armi e con la lingua non meno mortale, che «fora e taglia».⁴ Se incontra il suo nemico, gli tira una stoccata, e se lo ammazza, suo danno; perché «li colpi non si danno a patti».⁵ Se lo mettono prigioniero, gli pare uno scandalo e gli fanno uno «scellerato torto».⁶ È divoto, come una pinzochera, e superstizioso come un brigante. Crede a' miracoli, a' diavoli, agl'incantesimi, e, quando ne ha bisogno, si ricorda di Dio e de' santi, e canta salmi e orazioni,⁷ e va in pellegrinaggio. Non ha ombra di senso morale, non discernimento del bene e del male, e spesso si vanta di delitti che non ha

1. *come il Lando*: si riferisce agli scritti più bizzarramente polemici del Lando (per le novelle, si veda indietro, pp. 409-10): appunto i *Paradossi*, dati alle stampe nel 1543. Le citazioni sono tratte presumibilmente da Cantù, op. cit., p. 252: «... Dice il contrario di quel che pensa la comune e che forse pensa egli stesso, e maschera di pazzia la libertà. Il Boccaccio è la Bibbia de' pedanti? ed esso lo conculca come imbecille, incolto, ruffianesco, spregevolissimo... Bestemmia quell'*animalaccio* d'Aristotele, lodando Lutero che se n'emancipò». 2. *nel 1570*: così nel ms. e nelle edizioni Morano. Il Cellini morì, in realtà, nel 1571. L'inesattezza è nella *Storia* di Cantù (pp. 263 sgg.), che il De Sanctis, nel tracciare il rapido ma felicissimo ritratto dello scrittore della *Vita*, ebbe certamente sott'occhio, utilizzandola per le notizie biografiche e per le citazioni. 3. *Vita*, libro I, 74. Propriamente: «non hanno da essere ubbrigliati alla legge». 4. Cantù, op. cit., p. 264: «Adopera una lingua che fora e taglia». 5. *Vita*, I, 73. 6. *Ibid.*, 104. Propriamente: «così gran torto». 7. *si ricorda...* orazioni: cfr. *ibid.*, II, 94: «Nel nome di Dio sempre cantando salmi ed orazione».

commessi. Bugiardo, millantatore, audace, sfacciato, pettegolo, dissoluto, soverchiatore, e sotto aria d'indipendenza, servitore di chi lo paga. È contentissimo di sé e non si tiene al di sotto di nessuno, salvo il «divinissimo» Michelangiolo.¹ Potentissimo di forza e di vita interiore, questo cavaliere errante dettò egli medesimo la sua vita, e si ritrasse con tutte queste belle qualità, sicurissimo di alzare a sé un monumento di gloria. Queste qualità vengon fuori con la spontaneità della natura ed il brio della forza in uno stile evidente e deciso, come il suo cesello.

Nella seconda metà del secolo questa vita ricca e licenziosa è compressa, e la personalità scompare sotto il compasso dell'accademia e del Concilio di Trento. Rimangono stizze, passioncelle, denuncie, calunnie, furori grammaticali, la parte più grossolana e pedantesca di quella vita. In quel tempo l'Inghilterra avea il suo Shakespeare; Rabelais e Montaigne, pieni di reminiscenze italiane, preludevano al gran secolo; Cervantes scrivea il suo *Don Chisciotte*, e Camoens le sue *Lusiadi*.² E i nostri critici scrivevano gli *Avvertimenti grammaticali*³ e i *Dialoghi sull'Amore platonico, sulla Retorica, sulla Storia, sulla Vita attiva e contemplativa*, e cercavano e non trovavano il genere eroico.

Tra queste preoccupazioni e miserie venne in luce la *Gerusalemme Liberata*.

L'Italia avea il suo poema eroico, non so che «simile» all'*Iliade* e all'*Eneide*, e i critici dovevano essere soddisfatti. Il giovane Pel-

1. *Ibid.*, I, 12. Intorno al Cellini, cfr. anche le lezioni giovanili, op. cit., I, p. 69; e si abbia presente la suggestione esercitata sulla critica romantica, e sullo stesso De Sanctis, dalla famosa nota del Baretti (*Frusta letteraria*, Milano 1829-30, I, pp. 318 sgg.). 2. Nelle lezioni giovanili sui generi letterari: «Dopo il Tasso, l'Italia non fu regolatrice della civiltà del mondo, come ai tempi di Virgilio e di Dante e di Ariosto; e perciò non poteva più rappresentare la civiltà del mondo; e, quando ripigliò la via diritta, trovò la civiltà trapiantata e prospera in altri paesi, in Francia, in Inghilterra, in Germania. Il principio religioso, cantato dal Tasso, era stato disciolto da Lutero e da Calvino: i popoli di Europa non ebbero più unità religiosa: e i poemi epici stranieri ebbero perciò non ispirazione universale, ma nazionale, come le *Lusiadi* del Camoens, il *Telemaco* di Fénelon, e più tardi l'*Henriade* di Voltaire...»; op. cit., I, pp. 230-1. Le *Lusiadas* erano state tradotte più volte durante l'Ottocento: dal Nervi (1814), dal Briccolani (1826), dal Bellotti (1862). 3. Gli *Avvertimenti grammaticali a chi scrive in italiano* (Roma 1661) del cardinale Pietro Sforza Pallavicino (1607-1667), che nel '43 aveva pubblicato anche le *Considerazioni sopra l'arte dello stile e del dialogo*. Sulla sua *Storia del Concilio di Trento*, si veda più oltre, p. 692. I dialoghi ricordati subito dopo, di Sperone Speroni, in *Opere* cit., voll. I e II.

legrini annunciò la buona novella a suon di tromba, con l'entusiasmo dell'età.¹

La *Gerusalemme*² intoppava in un mondo non più poetico, ma critico. Il sentimento dell'arte era esausto, l'ispirazione e la spontaneità nel comporre e nel giudicare era guasta da ragionamenti fondati sopra concetti critici, generalmente ammessi e tenuti come vangelo. L'Ariosto si pose a scrivere come gli era dettato dentro, e non guardava altro. Il suo argomento divenne innanzi al suo genio un vero mondo, con la sua propria maniera di essere e con le sue regole. Il Tasso, come Dante, era già critico prima di esser poeta, aveva già innanzi a sé tutta una scuola poetica. Ciò che sta avanti a lui non è il suo argomento, ma certi fini, certe preoccupazioni, certi modelli, e Orazio e Aristotile, e Omero e Virgilio. A diciotto anni è già una meraviglia di dotto,³ e conosce Platone e Aristotile, e sviluppa a meraviglia tesi di filosofia, di retorica e di etica. Scrive il *Rinaldo*, e, come aveva imparato il *simplex et unum*, studia all'unità dell'azione e alla semplicità della composizione,⁴ e ne chiede scusa al pubblico. Ma il pubblico, avvezzo alle larghe e magnifiche proporzioni dell'*Orlando* e dell'*Amadigi*, trova il pasto un po' magro e ne torce la bocca. Lasciò allora da parte il poema cavalleresco, o, come dicevano, il romanzo, e pensò di dare all'Italia quel poema eroico, che tutti cercavano. Esitò sulla scelta dell'argomento, avea pronti quattro o cinque temi, e rimise l'elezione, dicesi, al duca Alfonso, suo mecenate. In somma cominciò la *Gerusalemme*. Volle fare un poema «regolare», come dicevano, secondo le regole. L'ar-

1. *L'Italia . . . età*: col suo dialogo *Il Carrafa ovvero della Epica Poesia* (Firenze 1584) il canonico capuano Camillo Pellegrino (1527-1603) dette inizio alle controversie intorno alla *Gerusalemme*. Sulle risposte del Salviati e sulla polemica in genere, cfr. più avanti, p. 576 e relativa nota 4. 2. *La Gerusalemme* ecc.: ha inizio qui la parte del capitolo dedicata alla *Gerusalemme liberata* e apparsa nella «Nuova Antologia» del febbraio 1871. Alla poesia del Tasso, la cui umana vicenda aveva tentato di trasferire goethianamente sulla scena nel dramma giovanile *Torquato Tasso*, il De Sanctis aveva rivolto il maggior interesse critico fin dalle lezioni della prima scuola napoletana (op. cit., I, pp. 87-9 e 227-31), nelle quali aveva già sostanzialmente colto la natura idillica e subiettiva del poema, il fondo romanzesco e fantastico. Per la sua posizione nella storia della critica tassessa, si veda Claudio Varese, in *Classici italiani* cit., I, pp. 463-516. 3. *una meraviglia di dotto*: nella «Nuova Antologia»: «un portento di dotto». 4. *Scrivo . . . composizione*: cfr. l'epistola *Ai lettori* premessa al *Rinaldo* (1562) e, in particolare, la dichiarazione che «la favola fosse una, se non strettamente, almeno largamente considerata», secondo il «simplex et unum» oraziano; *Ars poet.*, 23.

gomento rispondeva a' tempi pel suo carattere religioso e cosmopolitico, e vi poteva senza sforzo introdurre un eroe estense, e, come l'Ariosto, far la sua corte al duca. Si die' una cura infinita delle proporzioni e delle distanze, per conservare l'unità e la semplicità della composizione. Guardò al verisimile, per dare al suo mondo un aspetto di naturale e di credibile. Introdusse un'azione seria, intorno a cui tutto convergesse, e fece del pio Goffredo un protagonista effettivo, un vero capo e re a uso moderno. Sopprime i cavalieri erranti, e cavò l'intreccio non dallo spirito di avventura, ma dall'azione celeste e infernale, come in Omero. Umanizzò il soprannaturale, rendendolo spiegabile e quasi allegorico, e come una semplice esteriorità degl'istinti e delle passioni. Nobilitò i caratteri, sopprimendo il volgare, il grottesco e il comico, e sonò la tromba dal primo all'ultimo verso. Tolse molta parte al caso e alla forza brutale, e molta ne die' all'ingegno, alla forza morale, alle scienze,¹ come ne' suoi duelli e battaglie. Mirò a dare al suo racconto un'apparenza di storia e di realtà. Si consigliava spesso con i critici, e dava loro a leggere il poema canto per canto, e mutava e correggeva, docilissimo. Tra questi critici consultati era Speron Speroni.²

Il Tasso voleva fare un poema seriamente eroico, animato da spirito religioso, possibilmente storico e prossimo al vero o verisimile, di un meraviglioso naturalmente spiegabile, e di un congegno così coerente e semplice, che fosse vicino ad una logica perfezione. Questo era il suo ideale classico, che cercò di realizzare, e che spiegò ne' suoi scritti sul poema eroico e sulla poesia, ne' quali mostrò che ne sapeva più de' suoi avversarii.

Il poema fu accolto con quello spirito che fu composto. Letto prima a bocconi; quando uscì tutto intero, scorretto e senza saputa dell'autore, si destò un vespaio. I critici lo combatterono con le sue armi. — Se volevate fare un poema religioso, — diceva l'Antoniano — dovevate darci un poema che potesse andar nelle mani anche delle monache. —³ Gli uomini pii, che allora davano il tuono, mo-

1. *alle scienze*: così nelle edizioni Morano. Nel ms. e nella «Nuova Antologia»: «alla scienza». 2. *Si consigliava . . . Speroni*: cfr. la lettera dell'1 maggio 1576; in *T. Tasso, Lettere*, a cura di Cesare Guasti, Firenze 1853 sgg., I, pp. 171-2. 3. Cfr. la lettera del 30 marzo 1576 a Silvio Antoniano, il più rigido e pedante censore del poema, e quella del 24 aprile dello stesso anno a Scipione Gonzaga («Non vo' tacerle un altro particolare che è nella lettera del Poetino [l'Antoniano], ed è questo: che desidererebbe che il poema fosse letto non tanto da cavalieri, quanto da religiosi e da monache»; *ibid.*, p. 169).

stravano scandalo di quegli amori rappresentati con tanta voluttà, malgrado che il povero Tasso ne chiedesse perdono alla Musa coronata di stelle fra' beati cori.¹ E per farli tacere, costruì un'allegoria postuma e particolareggiata, che fosse di passaporto a quei diletti profani. Come arte, il poema fu esaminato nella composizione, nella elocuzione, nella lingua e fino nella grammatica: che era la materia critica di quel tempo. Trovavano la composizione difettosa, soprattutto per l'episodio di Olindo e Sofronia, lasciati lì e dimenticati nel rimanente dell'azione.² Parea loro che la vera e seria azione comprendesse pochi canti, e il resto fosse un tessuto di episodii e avventure legate non necessariamente con quella. L'elocuzione giudicavano artificata e pretensiosa, la lingua impura e impropria, e non abbastanza osservata la grammatica. Facevano continui confronti con l'*Eneide* e con l'*Iliade*, e disputavano sottilmente e futilmente sul genere eroico e sulle sue regole. Sorsero confronti stranissimi tra l'*Orlando* e la *Gerusalemme*, e chi facea primo l'Ariosto e chi il Tasso. La contesa occupò per qualche tempo l'oziosa Italia, e oscurò ancora più il senso poetico, e non fe' dare un passo alla critica. Si rimase come in un pantano. Fra tanti opuscoli merita attenzione quello di un giovane, chiamato a grandi destini, Galileo Galilei, che ne scrisse con un gran buon senso, con molto gusto e con un retto sentimento dell'arte.³

L'Accademia della Crusca ebbe molta parte in questa contesa. E si comprende. Mancava alla lingua del Tasso il sapore toscano, quel non so che schietto e natio, con una vivezza e una grazia che è un amore. Ma il Salviati rese pedantesca l'accusa, facendo il pedagogo e notando i punti e le virgole.⁴ L'esagerazione dell'accusa

1. *coronata . . . cori*: parafrasi dei versi « . . . su nel cielo in fra i beati cori / hai di stelle immortali aurea corona » (*Ger. lib.*, I, 2, vv. 3-4), accostati nel ricordo al petrarchesco « coronata di stelle » della canzone alla Vergine (*Rime*, CCCLXVI, 2). 2. *Trovavano . . . azione*: anche il Ginguéné: « Quoi-qu'elle soit en elle-même d'une grande perfection . . . tous les bons critiques l'ont regardée comme un défaut dans le poëme, parce qu'elle est étrangère au reste de l'action, et que les deux personnages qui dès l'entrée attirent ainsi tous les regards, n'y reparaissent plus »; *Histoire* cit., v, p. 416. 3. *Fra tanti . . . arte*: sulle *Considerazioni al Tasso*, già ricordate più indietro, si veda *La giovinezza*, cap. XXVIII: « Quando cominciò la mia scuola, mi capitarono le critiche del Galilei sulla *Gerusalemme Liberata*. Alcune mi parvero stiracchiate; ma in altre trovai garbo e buon senso più che in nessun altro nostro scrittore . . . Debbo al Galilei un concetto più sano e più preciso dello scrivere poetico ». 4. Leonardo Salviati, *Degli accademici della Crusca difesa dell'Orlando Furioso*, 1584; e *Dello Infarinato*

suscitò l'entusiasmo della difesa, e il libro fu più noto e desiderato. Oggi, in tanto silenzio e indifferenza pubblica, un autore si terrebbe fortunato di svegliare tanta attenzione. Ma il Tasso ne venne malato del dispiacere, e, quasi fossero assalti personali, trattò i suoi critici come nemici. In verità, il principal suo nemico era lui stesso. Si difendeva, ma con cattiva coscienza, perché, professando i medesimi principii critici, sentiva in fondo di aver torto. E venne nell'infelice idea di rifare il suo poema, e dare soddisfazione alla critica. Così uscì la *Gerusalemme conquistata*. Purgò la lingua, ubbidì alla grammatica. Le armi cessarono di essere pietose e non divennero pie; il capitano divenne il cavalier sovrano;¹ il gran sepolcro sparve del tutto, e il sublime «io ti perdòn» fu trasformato nel prosaico «perdòn io».² Le correzioni sono quasi tutte infelici, di seconda mano, fatte a freddo. Non ci è più il poeta, ci è il grammatico e il linguista, co' suoi terribili critici dirimpetto. Corresse anche l'elocuzione, rifiutò i lenocinii, cercò una forma più grave e solenne, che ti riesce fredda e insipida. Peggior guasto nella composizione. Sopprime Olindo e Sofronia, e vi sostituì una fastidiosa rassegna militare. Cacciò via Rinaldo, come reminiscenza cavalleresca, e vi ficcò un Riccardo, nome storico delle crociate, divenuto un Achille, a cui die' un Patroclo in Ruperto. Trasformò Argante in un Ettore,³ figliuolo del re, di Aladino divenuto Ducalto. Fe' di Solimano un Mezenzio, e lo regalò di un figliuolo per imitare in sulla fine la leggenda virgiliana. Troncò le storie finali di Armida e di Erminia mutata in Nicea. Anticipò la venuta degli egizii, e moltiplicò le azioni militari, per occupare il posto lasciato vuoto dagli episodii abbreviati o soppressi. E gli parve così di aver rafforzata l'unità e la semplicità dell'azione, resa più coerente e logica la composizione, e dato al poema un colorito più storico e reale. Ma non parve al pubblico, che non poté risolversi a dimenticare Armida, Rinaldo, Erminia, Sofronia, le sue più care creazioni e più popolari. E dimenticò piuttosto la *Gerusalemme conquistata*, che oggi nessuno più legge.

accademico risposta all'Apologia di T. Tasso, 1585: entrambe ristampate, insieme agli altri testi della famosa polemica, in *Opere* del Tasso, 6 tomi, Venezia 1724, t. v, pp. 403 sgg. e 475 sgg. Per la controversia, oltre alle pagine del Ginguenè (vol. cit., pp. 292 sgg.), il De Sanctis poté valersi del saggio premesso dal Guasti a *Lettere* cit., vol. iv. 1. *il capitano ... sovrano*: cfr. *Gerusalemme conquistata*, I, I, vv. 1-2: «Io canto l'arme e 'l cavalier sovrano / che tolse il giogo a la città di Cristo». 2. *Liberata*, XII, 66 e *Conquistata*, xv, 80. 3. *in un Ettore*: così nel ms. Nelle edizioni Morano e successive: «in Ettore».

La poetica del Tasso è nelle sue basi essenziali conforme a quella di Dante. Lo scopo della poesia è per lui il «vero condito in molli versi»,¹ come era per Dante il «vero sotto favoloso e ornato parlare ascoso». Il concetto religioso è anche il medesimo, la lotta della passione con la ragione. Passione e ragione sono in Dante inferno e paradiso, e nel Tasso Dio e Lucifero, e i loro istrumenti in terra Armida e la celeste guida di Ubaldo e Carlo. L'intreccio è tutto fondato su questo antagonismo, divenuto il luogo comune de' poeti italiani. L'Armida del Tasso è l'Angelica del Boiardo e dell'Ariosto, salvo che il Boiardo affoga il concetto nella immensità della sua tela, e l'Ariosto se ne ride saporitamente, dove il Tasso ne fa il centro del suo racconto. Questo, che i critici chiamavano un episodio, era il concetto sostanziale del poema. Omero canta l'ira di Achille, cioè canta non la ragione, ma la passione, nella quale si manifesta la vita energicamente. Le sue divinità sono esseri appassionati, Giove stesso non è la ragione, ma la necessità delle cose, il fato. Virgilio s'accosta al concetto cristiano, togliendo il pio Enea agli abbracciamenti di Didone. Pure, poeticamente ciò che desta il maggiore interesse non è il pio Enea, ma l'abbandonata Didone. Nella leggenda cristiana il paradiso perduto e il peccato di Adamo sono argomenti epici, ne' quali erompe la vita nella violenza de' suoi istinti e delle sue forze. Nella passione e morte di Cristo l'interesse poetico giunge al suo più alto effetto tragico, perché è il martirio della verità. In Dante questo concetto preso nella sua logica perfezione produce l'astrazione del paradiso e l'intrusione dell'allegoria, come nel Tasso produce l'astrazione del Goffredo. Si confondeva il vero poetico, che è nella rappresentazione della vita, col vero teologico o filosofico, che è un'astrazione mentale o intellettuale della vita. L'Ariosto se la cava benissimo, perché canta la follia di Orlando, e quando viene la volta della ragione, volge il fatto a una soluzione comica e piccante, mandando Astolfo a pescarla nel regno della Luna. Il Tasso vuol restaurare il concetto nella sua serietà, e mirando a quella perfezione mentale, gli esce l'infelice costruzione del Goffredo e la fredda allegoria della donna celeste.²

1. *Ger. lib.*, I, 3, v. 3. Per l'accostamento della poetica tassiana a quella di Dante (*Conv.*, I, 2 e II, 1), ripreso più volte, si veda il capitolo secondo, sui Toscani, p. 53. 2. *della donna celeste*: così, con termine stilnovistico, per la «fatal donzella», simboleggiante la Fortuna, che nel poema guida Carlo e Ubaldo alle isole Felici: *Ger. lib.*, xv, 3 sgg.

Non è meno errato il suo concetto della vita epica. Ciò che lo preoccupa è la verità storica, il verisimile o il nesso logico, e una certa dignità uguale e sostenuta. E non vede che questo è l'esterno tessuto della vita, o il meccanismo, il semplice materiale con appena la sua ossatura e il suo ordine logico. Il suo occhio critico non va al di là, e quando il poeta morì e sopravvisse il critico, esagerando questi concetti astratti e superficiali, guastò miserabilmente il suo lavoro, e ci diede nella *Gerusalemme conquistata* di quella ricca vita il solo scheletro, il quale, perché meglio congegnato e meccanizzato, gli parve cosa più perfetta.¹

Ma il Tasso, come Dante, era poeta, ed aveva una vera ispirazione. E la spontaneità del poeta supplì in gran parte agli artifici del critico.

Torquato Tasso, educato in Napoli da' gesuiti, vissuto nella sua prima gioventù a Roma, dove spiravano già le aure del Concilio di Trento, era un sincero credente, ed era insieme fantastico, cavalleresco, sentimentale, penetrato ed imbevuto di tutti gli elementi della coltura italiana. Pugnavano in lui due uomini: il pagano e il cattolico, l'Ariosto e il Concilio di Trento. Mortagli la madre che era ancor giovinetto, lontano il padre, insidiato da' parenti, confiscati i beni, tra' più acuti bisogni della vita, non dimentica mai di essere un gentiluomo. Serve in corte e si sente libero; vive tra' vizii e le bassezze, e rimane onesto; domanda pietà con la testa alta e con aria d'uomo superiore e in nome de' principii più elevati della dignità umana.

Ha una certa somiglianza col Petrarca. Tutti e due furono i poeti della transizione, gl'illustri malati, che sentivano nel loro petto lo strazio di due mondi, che non poterono conciliare. La musa della transizione è la malinconia. Ma la malinconia del Petrarca era superficiale: rimaneva nella immaginazione, non penetrò nella vita. Era una malinconia non priva di dolcezza, che si effondeva e si calmava negli studii, e lo tenne contemplativo e tranquillo fino alla

1. «Farò comparazione ancora fra la mia Gerusalemme quasi terrena e questa, che, s'io non m'inganno, è assai più simile alla celeste Gerusalemme. Ed in questo paragone mi sarà concesso senza arroganza il preporre i miei poemi maturi agli acerbi, e le fatiche di questa età agli scherzi della più giovanile, e potrò affermare della mia Gerusalemme senza rossore quel che disse Dante di Beatrice già fatta gloriosa e beata: "Vincer pareva qui se stessa antica"; *Del giudizio sovra la Gerusalemme*, in *Opere* cit., vol. IV, p. 131.

più tarda età.¹ La malinconia del Tasso è più profonda, lo strazio non è solo nella sua immaginazione, ma nel suo cuore, e penetra in tutta la vita. Sensitivo, impressionabile, tenero, lacrimoso. Prende sul serio tutte le sue idee, religiose, filosofiche, morali, poetiche, e vi conforma il suo essere. Entusiasta sino all'allucinazione, perde la misura del reale e spazia nel mondo della sua intelligenza, dove lo tiene alto sull'umanità l'elevatezza e l'onestà dell'animo. Gli manca quel fiuto degli uomini e quel senso pratico della vita, che abbonda a' mediocri. La sua immaginazione è in continuo travaglio, e gli corona e trasforma la vita non solo come poeta, ma come uomo. Immaginatevelo nell'Italia del Cinquecento e in una di quelle corti, e presentirete la tragedia. All'abbandono, alla confidenza, all'espansione della prima giovinezza succede tutto il corteggio del disinganno, la diffidenza, il concentramento, la malinconia, l'umor nero e l'allucinazione: stato fluttuante tra la sanità e la pazzia, e che poté far credere, non che ad altri, ma a lui stesso di non avere intero il senno. In luogo di medici e di medicine gli era bisogno un ritiro tranquillo, co' suoi libri, e vicina una madre, o una sorella, o amici resi intelligenti dall'affetto. Invece ebbe il carcere e la sterile compassione degli uomini, lui supplicante invano a tutt'i principi d'Italia. Libero, trovò una sorella ed un amico, che se valsero a raddolcire, non poterono sanare un'immaginazione da tanto tempo disordinata. E quando ebbe un primo riso della fortuna, il giorno della sua incoronazione fu il giorno della sua morte.

Guardate in viso il Petrarca e il Tasso. Tutti e due hanno la faccia assorta e distratta, gli occhi gittati nello spazio e senza sguardo, perché mirano al di dentro. Ma il Petrarca ha la faccia idillica e riposata di uomo che ha già pensato ed è soddisfatto del suo pensiero; il Tasso ha la faccia elegiaca e torbida di uomo che cerca e non trova. E nell'uno e nell'altro non vedi i lineamenti accentuati ed energici della faccia dantesca.

Manca al Tasso, come al Petrarca, la forza con la sua calma olimpica e con la sua risoluta volontà. È un carattere lirico, non è

1. *Ma la malinconia . . . età:* cfr. *Saggio sul Petrarca*, ed. cit., cap. VIII, in particolare pp. 166-71. Per la ricostruzione che segue della personalità del Tasso, si vedano i ripetuti accenni sparsi ne *La giovinezza* e, soprattutto, il dramma giovanile, già ricordato, in cui il De Sanctis tentò di conferire al suo poeta i lineamenti e le passioni di personaggio dell'ideale romantico; cfr. *Memorie e scritti giovanili*, a cura di Nino Cortese, Napoli 1931, II, pp. 121-68.

un carattere eroico. E come il Petrarca, è natura subbiettiva, che crea di sé stesso il suo universo.

Se fosse nato nel medio evo, sarebbe stato un santo. Nato fra quello scetticismo ipocrita e quella coltura contraddittoria, vive tra scrupoli e dubbii, e non sa diffinire egli medesimo se gli è un eretico o un cattolico, più crudele inquisitore di sé che il tribunale dell'Inquisizione. Cominciò molto vicino all'Ariosto col suo *Rinaldo*. E gli parve che non se ne fosse discostato abbastanza con la sua *Gerusalemme Liberata*. Scrupoli critici e religiosi lo condussero alla *Gerusalemme conquistata*, ch'egli chiamava la vera Gerusalemme, la Gerusalemme celeste. E non parsogli ancora abbastanza, scrisse le *Sette giornate* della creazione.

Se in Italia ci fosse stato un serio movimento e rinnovamento religioso, la *Gerusalemme* sarebbe stato il poema di questo nuovo mondo, animato da quello stesso spirito che senti nella *Messiade* o nel *Paradiso perduto*.¹ Ma il movimento era superficiale e formale, prodotto da interessi e sentimenti politici più che da sincere convinzioni. E tale si rivela nella *Gerusalemme Liberata*.

Il Tasso non era un pensatore originale, né gittò mai uno sguardo libero su' formidabili problemi della vita. Fu un dotto e un erudito, come pochi ce n'erano allora, non un pensatore. Il suo mondo religioso ha de' lineamenti fissi e già trovati, non prodotti dal suo cervello. La sua critica e la sua filosofia è cosa imparata, ben capita, ben esposta, discorsa con argomenti e forme proprie, ma non è cosa scrutata nelle sue fonti e nelle sue basi, dove logori una parte del suo cervello. Ignora Copernico, e sembra estraneo a tutto quel gran movimento d'idee che allora rinnovava la faccia di Europa, e allet-

1. Nelle lezioni giovanili sui generi letterari: «Al poema dell'umanità si elevò il Milton nel *Paradiso perduto*, dove Dio non è più, come in Dante, un punto luminoso, ma è un Dio che ha passioni forti e terribili, un Dio che opera. Ma l'attenzione è richiamata dalla figura di Satana, che prepondera nel poema, appunto perché esso narra l'origine del male sulla terra, e preannunzia la poesia scettica e disperata, Rousseau, Byron, Leopardi. Il Milton sentì che con la storia del male non era compiuta l'umanità, e si accinse a un altro poema, il *Paradiso riacquistato*; ma fu opera senile e sbagliata. Ciò che egli non riuscì ad eseguire fu ripreso dal Klopstock nella *Messiade* che narra la redenzione, e svolge un principio che doveva avere la sua realtà, dopo gli errori del secolo decimottavo, con Bonald e De Maistre, con Chateaubriand, Lamartine e Manzoni. Milton e Klopstock, poeta il primo del male, il secondo del bene, prefigurano in certo senso Leopardi e Manzoni»; *Teoria e storia* cit., I, pp. 231-2. Cfr. anche la pagina seguente, nota 3.

tava in pericolose meditazioni i più nobili intelletti d'Italia. Innanzi al suo spirito ci stanno certe colonne d'Ercole, che gli vietano andare innanzi, e quando involontariamente spinge oltre lo sguardo, rimane atterrito e si confessa al padre inquisitore, come avesse gustato del frutto proibito. La sua religione è un fatto esteriore al suo spirito, un complesso di dottrine da credere e non da esaminare, e un complesso di forme da osservare. Nel suo spirito ci è una coltura letteraria e filosofica indipendente da ogni influenza religiosa, Aristotile e Platone, Omero e Virgilio, il Petrarca e l'Ariosto, e più tardi anche Dante.¹ Nel suo carattere ci è una lealtà e alterezza di gentiluomo, che ricorda tipi cavallereschi anzi che evangelici. Nella sua vita ci è una poesia martire della realtà, vita ideale nell'amore, nella religione, nella scienza, nella condotta, riuscita a un lungo martirio coronato da morte precoce. Fu una delle più nobili incarnazioni dello spirito italiano, materia alta di poesia, che attende chi la sciolga dal marmo, dove Goethe l'ha incastrata, e rifaccia uomo la statua.²

Che cosa è dunque la religione nella *Gerusalemme*? È una religione alla italiana, dommatica, storica e formale: ci è la lettera, non ci è lo spirito. I suoi cristiani credono, si confessano, pregano, fanno processioni: questa è la vernice; quale è il fondo? È un mondo cavalleresco, fantastico, romanzesco e voluttuoso, che sente la messa e si fa la croce. La religione è l'accessorio di questa vita, non ne è lo spirito, come in Milton o in Klopstok.³ La vita è nella sua base, quale si era andata formando dal Boccaccio in qua, col suo ideale tra il fantastico e l'idillico, aggiuntavi ora un'apparenza di serietà, di realtà e di religione.⁴

1. *e più tardi anche Dante*: intende probabilmente le *Postille sopra i primi XXIV canti della Divina Commedia*, stampate per la prima volta a Bologna nel 1829. O forse l'accento è in Cantù: «Anche di Dante non parla Torquato che tardi»; op. cit., p. 307. 2. *Fu una . . . la statua*: allude, come altrove, alla convenzionalità psicologica e all'intellettualismo del *Torquato Tasso* di Goethe: cfr. il saggio cit. *Versioni e commenti di liriche tedesche* e la lezione quarta del progettato libro su Dante: «Il Tasso del Goethe è un prestanome, la copia di un'idea, che se ne stacca visibilmente e spande per entro il componimento la freddezza dell'astrazione»; *Lezioni e saggi* cit., p. 608. 3. *non ne è . . . Klopstok*: nella *Esposizione critica della «Divina Commedia»*: «Il Cristianesimo ha la sua storia o epopea da cui è nato il *Paradiso perduto* e la *Messiad*»; in *Lezioni e saggi* cit., p. 59. 4. In termini analoghi il Settembrini: «Ma è poema religioso la *Gerusalemme*? Ed era possibile scrivere allora un poema religioso in Italia? Gli Italiani di quel tempo erano tutt'altro che religiosi; e la guerra

Il tipo dell'eroe cristiano è Goffredo, carattere astratto, rigido, esterno e tutto di un pezzo. Ciò che è in lui di più intimo è il suo sogno, che è pure imitazione pagana, reminiscenza del sogno di Scipione.¹ Il concetto religioso è manifestato in Armida, la concupiscenza o il senso, e in Ubaldo, voce della donna celeste o della ragione.² Ma la ragione parla, e il senso morde, come dice il Petrarca,³ e l'interesse poetico è tutto intorno ad Armida. La ragione usa una retorica più pagana che cristiana, e mostra aver pratica più con Seneca e con Virgilio che con la Bibbia: il fonte della sua morale non è il paradiso, ma la gloria. La ragione parla, e Armida opera, circondata di artifici e di allettamenti.⁴ E l'autore qui si trova nel campo suo, e s'immerge in fantasie ariostesche, profane, idilliche, che crede trasformate in poesia religiosa, perché in ultimo vi appicca la verga aurea immortale di Ubaldo, e la sua retorica. Rinaldo, il convertito, non ha una chiara personalità, perché quello che è e quello che diviene non si sviluppa nella sua coscienza, e non par quasi opera sua, ma influsso di potenze malefiche e benefiche, le quali se lo contendono. Il dramma è tutto esterno, e rimane d'assai inferiore alla confessione di Dante, penetrata da spirito religioso.⁵ Quanto al rimanente, Rinaldo è una reminiscenza del Rinaldo o Orlando ariostesco in proporzioni ridotte, come Argante è una reminiscenza di Rodomonte con faccia più seria. Più tardi Rinaldo, trasformato in Riccardo, divenne una reminiscenza di Achille; Svenio, mutato in Ruperto, fu reminiscenza di Patroclo, e

fatta ai Turchi fu per tutt'altro fine che per la gloria di Dio. Il Tasso era credente . . . , ma non aveva quella fede schietta che dà la grande ispirazione alla poesia religiosa . . . La *Gerusalemme* è come le Crociate, cristiana fuori, pagana dentro. Voleva il buon Tasso fare un poema religioso; ma il vero, l'eterno, il sostanziale, il bello della *Gerusalemme* dov'è? In quella parte che non è religiosa, e che i critici volevano togliere, e che occupa due terzi del poema, gli amori»; *Lezioni* cit., II, pp. 250-1. 1. *Il tipo . . . Scipione*: cfr. *Ger. lib.*, XIV, 1-19. Analogamente il Ginguéné: «Ce songe s'identifie dans l'esprit du Tasse avec celui de Scipion, où Platon semble avoir dicté à Cicéron ce que celui-ci met dans la bouche de Scipion l'Africain»; *Histoire* cit., V, p. 405. 2. *Il concetto . . . ragione*: cfr. *Ger. lib.*, XVI, 32 sgg. 3. *come dice il Petrarca*: nella canzone *I' vo pensando, e nel penser m'assale* (*Rime*, CCLXIV). Sul contenuto del componimento, più volte ricordato in tal senso, si veda specialmente il *Saggio sul Petrarca*, ed. cit., pp. 122 sgg. 4. *e Armida . . . allettamenti*: cfr. in particolare i canti XV e XVI. 5. *Il dramma . . . religioso*: cfr. *Purg.*, XXXI, 1 sgg., cui possono essere accostati la confessione di Rinaldo, la preghiera e il pentimento di lui sul monte Oliveto: *Ger. lib.*, XVIII, 6-16. Per le analogie fra l'allegoria dantesca e quella del Tasso, si veda anche più oltre, p. 587.

Solimano divenne Mezenzio, e Argante Ettore. Reminiscenze cavalleresche, reminiscenze classiche, più vivaci e fresche le prime, come più vicine e ancora sonanti nello spirito italiano.

Il Tasso sentiva confusamente che il poema non gli era venuto così conforme al suo tipo religioso, com'egli aveva in mente. E nella *Gerusalemme conquistata* cercò supplirvi. Ma cosa fece? Accentruò qualche allegoria, diluì il sogno di Goffredo,¹ appiccò al bel viaggio al di là dell'Oceano, sola ispirazione moderna e degna di Camoens, un viaggio sotterraneo assai stentato di concetto e di forma,² e vi aggiunse una storia anteriore delle crociate, dipinta nella tenda di Goffredo. Rese il poema più pesante, ma non più religioso, perché la religione non è nel dogma, non nella storia e non nelle forme, ma nello spirito. E lo spirito religioso, come qualunque fenomeno della vita interiore, non è cosa che si possa mettere per forza di volontà.

Volea fare anche un poema serio. Ma la sua serietà è negativa e meccanica, perché da una parte consiste nel risecare dalla vita ariostesca ogni elemento plebeo e comico, e dall'altra in un ordito più logico e più semplice, secondo il modello classico. E sente pure di non esservi riuscito, e nella *Gerusalemme* rifatta usa colori ancora più oscuri, e cerca un meccanismo più perfetto. Gitta tutt'i personaggi nello stesso stampo, e, per far seria la vita, la fa monotona e povera. Cerca una serietà della vita in tempi di transizione, oscillanti fra tendenze contraddittorie, senza scopo e senza dignità. Cerca l'eroico, quando mancavano le due prime condizioni di ogni vera grandezza, la semplicità e la spontaneità. La sua serietà è come la sua religione, superficiale e letteraria.

E voleva soprattutto dare al suo poema un aspetto di credibilità e di realtà. Sceglie i suoi elementi dalla storia; cerca esattezza di nomi e di luoghi; guarda ad una connessione verisimile d'intreccio; e, come uno scultore, ingrandisce i suoi personaggi con tale uguaglianza di proporzioni, che sembrano tolti dal vero. Chiude in limiti ragionevoli i miracoli della forza fisica; né la forza e il coraggio sono i soli fattori del suo mondo, ma anche l'esperienza, la saggezza, l'abilità e la destrezza. Rifacendo la *Gerusalemme*, accen-

1. *il sogno di Goffredo*: cfr. *Liberata*, XIV, 1-19; *Conquistata*, XX, 1-149.

2. *appiccò . . . forma*: cfr. *Liberata*, XV, 10-43; *Conquistata*, XII, 4-39. La figurazione delle vicende precedenti le gesta dei Crociati, in *Conquistata*, III, 1-50.

tuò ancora questa sua intenzione, cercando maggiore esattezza storica e geografica. Nelle sue tendenze critiche e artistiche si vede già un'anticipazione di quella scuola storica e realista che si sviluppò più tardi. Ma sono tendenze intellettuali, cioè puramente critiche, in contraddizione con lo stato ancora fantastico dello spirito italiano e con la sua natura romanzesca e subbiettiva. Gli manca la forza di trasferirsi fuori di sé, non ha il divino obbligo dell'Ariosto, non attinge la storia nel suo spirito e nella sua vita interiore, attinge appena il suo aspetto materiale e superficiale. Ciò che vive al di sotto è lui stesso: cerca l'epico, e trova il lirico, cerca il vero o il reale, e genera il fantastico, cerca la storia, e s'incontra con la sua anima.¹

La *Gerusalemme conquistata*, di aspetto più regolare e di un meccanismo più severo, è un ultimo sforzo per effettuare un mondo poetico, dal quale egli sentiva esser rimasto molto lontano nella prima *Gerusalemme*. La base di questo mondo dovea essere la serietà di una vita presa dal vero, colta nella sua realtà storica e animata da spirito religioso. Rimase in lui un mondo puramente intenzionale, un presentimento di una nuova poesia, uno scheletro che rimpolpato e colorito e animato da vita interiore si chiamerà un giorno *I Promessi Sposi*.

Come in Dante, così nel Tasso questo mondo intenzionale penetrato in un fondo estraneo vi rimane appiccaticcio. Ci è qui come nel Petrarca un mondo non riconciliato di elementi vecchi e nuovi, gli uni che si trasformano, gli altri ancora in formazione. Il di fuori è assai ben congegnato e concorde; ma è una concordia meccanica e intellettuale, condotta a perfezione nella seconda *Gerusalemme*. Sotto a quel meccanismo senti il disorganismo, un principio di vita molto attivo nelle parti, che non giunge a formare una totalità armonica. Il fenomeno è stato avvertito da' critici, a' quali è parso che l'interesse sia maggiore negli episodii che nell'insieme;² e questi

1. Il carattere idillico e autobiografico della poesia tassessa era già stato fissato dallo Schlegel: « Egli appartiene in complesso a que' poeti che posson piuttosto rappresentare solo sé stessi e il loro miglior sentimento, di quello che abbracciare chiaramente un mondo nel suo spirito, e perder di vista e dimenticare sé stessi in quello »; *Storia* cit., II, pp. 89-90. 2. *Il fenomeno... nell'insieme*: ancora Schlegel: « I più bei passi nel suo poema sono tali, che anche da sé soli o come episodii sarebbero belli in qualunque altra opera, e non appartengono essenzialmente al soggetto. Le lusinghe di Armida, la beltà di Clorinda e l'amore di Erminia, questi ed altri luoghi

episodii, Olindo e Sofronia, Rinaldo e Armida, Clorinda ed Erminia¹ sono i soli rimasti vivi nel popolo, giudice inappellabile di poesia. Ma ciò che si chiama episodio è al contrario il fondo stesso del racconto, la sua sostanza poetica; perché il poema, sotto una vernice religiosa e storica, è nella sua essenza un mondo romanzesco e fantastico, conforme alla natura dello scrittore e del tempo.

Il fantastico è per lungo tempo la condizione di un popolo, che non ha l'intelligenza e la pratica della vita terrestre e non la prende sul serio. La vita di quelle plebi superstiziose e di quelle borghesie oziose e gaudenti era il romanzo, il meraviglioso delle avventure prodotte da combinazioni straordinarie di casi o da forze soprannaturali. Il Tasso stesso era di un carattere romanzesco, insciente e aborrente delle necessità della vita pratica. Il suo viaggio per gli Abruzzi in veste da contadino, e il suo presentarsi alla sorella non conosciuto, e la scena tenera che ne fu effetto, è tutto un romanzo. Aggiungi le impressioni letterarie che gli venivano dalla lettura dell'Ariosto e dell'*Amadigi*, e la gran voga de' romanzi e il favore del pubblico, e ci spiegheremo come la prima cosa che uscì dal suo cervello fu il *Rinaldo*, e come questo mondo romanzesco si conserva invito attraverso le sue velleità religiose, storiche e classiche.

L'intreccio fondamentale del poema è un romanzo fantastico a modo ariostesco, un'Angelica che fa perdere il senno a Orlando, e un Astolfo che fa un viaggio fantastico per ricuperarglielo. Hai Armida che innamora Rinaldo, e Ubaldo che attraversa l'Oceano per guarirlo con lo specchio della ragione. Angelica e Armida sono maghe tutt'e due, e istrumenti di potenze infernali, ma sono donne innanzi tutto, e la loro più pericolosa magia sono i vezzi e le lusinghe. Come Angelica, così Armida si tira appresso i guerrieri cristiani e li tien lontani dal campo; né vi manca l'altro mezzo ariostesco, la discordia, che produce la morte di Gernando, l'esilio vo-

consimili son quelli che c'incatenano al Tasso»; op. cit., II, p. 90. Nelle lezioni giovanili: « Per un altro rispetto, lo Schlegel trova maggiore bellezza negli episodii e nei particolari del poema che non nell'azione generale. Ma ciò si può dire altresì di Dante, la cui poesia non è nel viaggio pei tre regni, ma in Francesca e in Ugolino; e si può dire di altri poeti, dell'Ariosto, di Virgilio, perfino di Omero. Il vero difetto della *Gerusalemme* è che la nobiltà talvolta non è nel pensiero, nel forte pensiero come in Dante, ma nel periodo. Ma i tempi di Dante erano passati . . . »; *Teoria e storia* cit., I, p. 230. 1. *Clorinda ed Erminia*: intende gli episodi della morte di Clorinda (XII, 50 sgg.) e di Erminia tra i pastori (VII, 1 sgg.), entrambi analizzati più oltre.

lontario di Rinaldo e la cattività di Argillano.¹ Da queste cause, le quali non sono altro che le passioni sciolte da ogni freno di ragione e svegiate da vane apparenze, escono le infinite avventure dell'Ariosto e le poche del Tasso annodate intorno alla principale, Armida e Rinaldo. La selva incantata, che ricorda la selva dantesca, è la selva degli errori e delle passioni, o delle vane apparenze,² né i cristiani possono entrare in Gerusalemme, se non disfacciano quegli'incanti, cioè a dire, se non si purghino delle passioni. Questo è il concetto allegorico di Dante, divenuto tradizionale nella nostra poesia, smarrito alquanto nel pelago di avventure del Boiardo e dell'Ariosto, e ripescato dal Tasso con un'apparenza di serietà, che non giunge a cancellare l'impronta ariostesca, cioè quel carattere romanzesco, che gli avevano dato il Boiardo e l'Ariosto. Intorno a questo centro fantastico moltiplicano duelli e battaglie, materia tanto più popolare, quanto meno in un popolo è sviluppato un serio senso militare. Il popolo italiano era il meno battagliero di Europa, e si pasceva di battaglie immaginarie. Vanamente cerchiamo in questo mondo fantastico un senso storico e reale, ancoraché il poeta vi si adoperi. Mancano i sentimenti più cari della vita. Non ci è la donna, non la famiglia, non l'amico, non la patria, non il raccoglimento religioso, nessuna immagine di una vita seria e semplice. Gildippe e Odoardo riesce³ una freddura. La pietà di Goffredo e la saviezza di Raimondo sono epiteti.⁴ L'amicizia di Svenno e Rinaldo è nelle parole. Unica corda è l'amore, e spesso riesce artificiato e rettorico, com'è ne' lamenti di Tancredi e di Armida, ed anche in

1. *L'intreccio . . . Argillano*: non diversamente il Settembrini: «La Gerusalemme è un poema storico cavalleresco, e somiglia più che non si crede al poema d'Orlando . . . Ed essendo il concetto nei due poemi vario di grandezza, ma della stessa natura, cioè cavalleresco, avviene di necessità che i personaggi rappresentanti quest'unico concetto sono simili tra loro; e così molti critici hanno notato che Armida rassomiglia ad Angelica, Rinaldo a Ruggero, Argante a Rodomonte»; *Lezioni* cit., II, p. 254. Per gli episodi ricordati, cfr. rispettivamente i canti V, 15 sgg. e 40 sgg. e VIII, 81 sgg. 2. Sulla *selva incantata* (XIII, 2 sgg. e XVIII, 18 sgg.), «concezione originalissima» e «microcosmo del Tasso», si veda più oltre, p. 598. 3. *riesce*: così nel ms., nella «Nuova Antologia» e nelle edizioni Morano. Nell'edizione Croce: «riescono». L'episodio in *Ger. lib.*, xx, 96 sgg. 4. *La pietà . . . epiteti*: cfr. *ibid.*, III, 59. Nelle lezioni giovanili: «Raimondo fa l'ufficio di Nestore; ma qual bisogno ha un saggissimo come Goffredo, di Nestore? Quel personaggio è nient'altro che l'eco dello stesso Goffredo»; op. cit., p. 229. Per l'accenno, che segue, all'amicizia tra Rinaldo e Svenno, cfr. VIII, 7. Nelle lezioni giovanili: «Niun paragone può essere tra Svenno e Patroclo»; vol. cit., p. 88.

Erminia con quelle sue battaglie tra l'onore e l'amore. Nessuna cosa vale tanto a mostrare il fondo frivolo e scarso della vita italiana, quanto questi sforzi impotenti del Tasso a raggiungere una serietà alla quale pur mirava. Volere o non volere, rimane ariostesco, e di gran lunga inferiore a quell'esempio. Gli manca la naturalezza, la semplicità, la vena, la facilità e il brio dell'Ariosto, tutte le grandi qualità della forza. Quella vita romanzesca, così ricca di situazioni e di gradazioni, così piena di movimenti e di armonie, con una obbiettività e una chiarezza che sforza il tuo buon senso e ti tira seco come sotto l'influsso di una malia, se ne è ita per sempre.

Su quel fondo romanzesco il Tasso edifica un nuovo mondo poetico, e qui è la sua creazione, qui sviluppa le sue grandi qualità. È un mondo lirico, subiettivo e musicale, riflesso della sua anima petrarchesca, e, per dirlo in una parola, è un mondo sentimentale.

È un sentimento idillico ed elegiaco che trova nella natura e nell'uomo le note più soavi e più delicate. Già questo sentimento si era sviluppato al primo apparire del Risorgimento nel Poliziano e nel Pontano, deviato e sperduto fra tanto incalzare di novelle, di commedie e di romanzi. L'idillio era il riposo di una società stanca, la quale, mancata ogni serietà di vita pubblica e privata, si rifugiava ne' campi, come l'uomo stanco cercava pace ne' conventi. Sopravvennero le agitazioni e i disordini dell'invasione straniera; e quando fine della lotta fu un'Italia papale e spagnuola, perduta ogni libertà di pensiero e di azione, e mancato ogni alto scopo della vita, l'idillio ricomparve con più forza, e divenne l'espressione più accentuata della decadenza italiana. Solo esso è forma vivente fra tante forme puramente letterarie.

L'idillio italiano non è imitazione, ma è creazione originale dello spirito. Già si annunzia nel Petrarca, quale si afferma nel Tasso, un dolce fantasticare tra' mille suoni della natura. L'anima ritirata in sé è malinconica e disposta alla tenerezza, e senti la sua presenza e il suo accento in quel fantasticare. La natura diviene musicale, acquista una sensibilità, manda fuori con le sue immagini mormorii e suoni, voci della vita interiore. Prevale nell'uomo la parte femminile, la grazia, la dolcezza, la pietà, la tenerezza, la sensibilità, la voluttà e la lacrima, tutto quel complesso di amabili qualità che dice il sentimentale. I popoli, come gl'individui, nel pendio della loro decadenza diventano nervosi, vaporosi, sentimentali. Non è un sentimento che venga dalle cose, ciò che è proprio della sanità, ma

è un sentimento che viene dalla loro anima troppo sensitiva e lacrimosa. Manca la forza epica di attingere la realtà in sé stessa, e questa vita femminile è un tessuto di tenere e dolci illusioni, nelle quali l'anima effonde la sua sensibilità. Il sentimento¹ è perciò essenzialmente lirico e subbiettivo. Come il lavoro è tutto al di dentro, ci si sente l'opera dello spirito, non so che manifatturato, la cosa non colta nella naturalezza e semplicità della sua esistenza, ma divenuta un fantasma e un concetto dello spirito.

Il Tasso cerca l'eroico, il serio, il reale, lo storico, il religioso, il classico, e si logora in questi tentativi fino all'ultima età. Sarebbe riuscito un Trissino, ma la natura lo aveva fatto un poeta, il poeta inconscio d'un mondo lirico e sentimentale, che succedeva al mondo ariostesco. A quest'ufficio ha tutte le qualità di poeta e di uomo. L'uomo è fantastico, appassionato, malinconico, di una perfetta sincerità e buona fede. Il poeta è tutto musica e spirito, concettoso insieme e sentimentale. La sua immaginazione non è chiusa in sé, come in un ultimo termine, a quel modo che dal Boccaccio all'Ariosto si rivela nella poesia, ma è penetrata di languori, di lamenti, di concetti e di sospiri, e va diritto al cuore. L'Ariosto dice:

*in sì dolci atti, in sì dolci lamenti,
che pareva ad ascoltar fermare i venti.*²

Il sentimento appena annunziato si scioglie in una immagine fantastica. Il Tasso dice:

*In queste voci languide risuona
un non so che di flebile e soave,
ch'al cor gli serpe ed ogni sdegno ammorza,
e gli occhi a lacrimar gl'invoglia e sforza.*³

Nella forma ariostesca ci è una virtù espansiva, che rimane superiore all'emozione e cerca il suo riposo non nel particolare, ma nell'insieme: qualità della forza. Nella forma del Tasso ci è l'impresionabilità, che turba l'equilibrio e la serenità della mente, e la trattiene intorno alla sua emozione: l'immagine si liquefa e diviene un «non so che», annunzio dell'immagine che cessa e dell'emozione che soverchia:

1. *Il sentimento*: così nella «Nuova Antologia». Nel ms. e nelle edizioni Morano: «Il sentimentale». 2. *Orl. fur.*, XVIII, 186, vv. 7-8. 3. *Ger. lib.*, XII, 66, vv. 5-8. Il settimo verso propriamente suona: «ch'al cor gli scende ed ogni sdegno ammorza».

*e un non so che confuso instilla al core
di pietà, di spavento e di dolore.*¹

Anche tra' furori delle battaglie la nota prevalente è l'elegiaca, come nella ottava:

*Giace il cavallo al suo signore appresso.*²

Ne' casi di morte gli riesce meglio l'elegiaco che l'eroico. Aladino, che cadendo morde la terra ove regnò, è grottesco. Solimano, che

*gemito non spande,
né atto fa se non altero e grande,*³

ti offre un'immagine indistinta. Argante muore come Capaneo, ma la forma è concettosa e insieme vaga, e quelle voci e que' moti «superbi, formidabili, feroci» non ti danno niente di percettibile avanti all'immaginazione.⁴ L'idea in queste forme rimane intellettuale, non diviene arte. Al contrario precise, anzi pittoresche, sono le immagini di Dudone, di Lesbino, de' figli di Latino, di Gildippe ed Odoardo, dove le note caratteristiche sono la grazia e la dolcezza.⁵ Così è pure nella morte di Clorinda, ispirazione petrarchesca con qualche reminiscenza di Dante. Clorinda è Beatrice nel punto che pareva dire: «Io sono in pace»;⁶ ma è una Beatrice spogliata de' terrori e degli splendori della sua divinità. Il sole non si oscura, la terra non trema, e gli angeli non scendono come pioggia di manna. La religione del Tasso è timida, ci è innanzi a lui il ghigno del secolo, mal dissimulato sotto l'occhio dell'inquisitore. L'elemento religioso era ammesso come macchina poetica, a quel modo che la mitologia: tale è l'angelo di Tortosa, e Plutone, messi insieme.⁷ È una macchina insipida in tutt'i nostri epici, perché convenzionale, e non

1. *Ibid.*, XIII, 40, vv. 7-8. 2. *Ibid.*, XX, 51. 3. Aladino, *ibid.*, 89, vv. 7-8: «onde il re cade, e con singulto orrendo / la terra, ove regnò, morde mordendo»; Solimano, *ibid.*, 107, vv. 7-8. 4. *Argante . . . immaginazione*: cfr. *ibid.*, XIX, 26. Galilei, nelle *Considerazioni* citt., pp. 102-3: «Il resto della stanza è snervato al solito, non significante, con quei suoi soliti generali, che non dipingono niente. *Superbi, formidabili, feroci, / gli ultimi moti fur, l'ultime voci*. Bisognava dirlo in particolare quali fossero questi moti e queste voci, se volevi rappresentare al vivo». 5. *Al contrario . . . dolcezza*: rispettivamente III, 43-6; IX, 81-7 e 27-39; XX, 94-100. 6. Cfr. *Ger. lib.*, XII, 68, particolarmente i versi: «e in atto di morir lieto e vivace / dir pareva: S'apre il cielo; io vado in pace», e il verso, ricordato altre volte, della canzone *Donna pietosa*: «che pareva che dicesse: Io sono in pace» (*Vita nuova*, XXIII, 70). Nel periodo che segue ricorrono altre immagini della stessa canzone dantesca. 7. *tale . . . insieme*: cfr. *ibid.*, I, 13 e IV, 1 sgg.

meditata nelle sue profondità. Gli angeli del Tasso sono luoghi comuni, e il suo Plutone, se guadagna come scultura, è superficialissimo come spirito, e parla come un maestro di retorica. La parte attiva e interessante è affidata alla magia, ancora in voga a quel tempo, dalla quale il Tasso trae tutto il suo meraviglioso. La morte di Clorinda non è una trasfigurazione, come quella di Beatrice, e si accosta al carattere elegiaco e malinconico di quella di Laura, nel cui bel volto Morte bella pareva.¹ Qui tutto è preciso e percettibile, il plastico è fuso col sentimentale, il riposo idillico col patetico, e l'effetto è un raccoglimento muto e solenne di una pietà senz'accenno, come suona in questa immagine nel suo fantastico così umana e vera e semplice, perché rispondente alle reali impressioni e parvenze di un'anima addolorata:

*in lei converso
sembra per la pietate il cielo e il sole.*²

La stessa ispirazione petrarchesca è nelle ultime parole di Sofronia:

*Mira il ciel com'è bello, e mira il sole
che a sé par che ne inviti e ne console.*³

Movimento lirico, che ricorda immagini simili di Dante e del Petrarca, accompagnate nel Tasso da un tono alquanto pedantesco, quando vuol darvi uno sviluppo puramente dottrinale e religioso, come nelle prime parole di Sofronia, che hanno aria di una riprensione amorevole fatta da un confessore a un condannato a morte, o nelle parole di Piero a Tancredi, che hanno aria di predica.⁴ La sua anima candida e nobile la senti più nelle sue imitazioni petrarchesche e platoniche, che in ciò che tira dal fondo dottrinale e tradizionale religioso. Sofronia, che fa una lezione a Olindo, ricorda Beatrice che ne fa una simile e più aspra a Dante; ma Beatrice è nel suo carattere, è tutta l'epopea di quel secolo, ci è in lei la santa, la donna, ed anche il dottore di teologia;⁵ Sofronia è rigida, tutta di un pezzo, costruzione artificiale e solitaria in un mondo dissonante,

1. *nel cui . . . pareva*: cfr. *Trionfo della morte*, 172: «Morte bella pareva nel suo bel viso». Per il fondo petrarchesco della figura di Clorinda si veda anche più oltre, p. 593. 2. *Ger. lib.*, XII, 69, vv. 3-4. 3. *Ibid.*, II, 36, vv. 7-8. 4. *come nelle prime . . . predica*: rispettivamente, II, 30, vv. 3-4 («A che ne vieni, o misero innocente? / Qual consiglio o furor ti guida o tira?») e XII, 86 sgg. 5. *ricorda . . . teologia*: cfr. *Purg.*, XXX, 76 sgg. Cfr. pp. 216 sgg.

perciò appunto esagerata nelle sue tinte religiose, a cominciare da quella «vergine di già matura verginità»¹ per finire in quel bruttissimo:

... ella non schiva,
poi che seco non muor, che seco viva.

In questa eroina, martire della fede, non ci è la santa con le sue estasi e i suoi ardori oltremondani, e non ci penetra il femminile con la sua grazia e amabilità. È uscita dal cervello concetto cristiano con reminiscenze pagane e platoniche. Colui che l'ha concepita, pensava a Eurialo e Niso, a Beatrice e a Laura. La creatura è rimasta nel suo intelletto, e non ha avuto la forza di penetrare nella sua coscienza e nella sua immaginazione così com'era, nel suo immediato. Il che avviene quando la coscienza e l'immaginazione sono già preoccupate, e non conservano nella loro verginità le concezioni dell'intelletto. Se è vero che, concependo Sofronia, il Tasso pensasse a Eleonora, è una ragione di più, che ci spiega l'artificio e la durezza di questa costruzione.² Perciò Sofronia è la meno viva e la meno interessante fra le donne del Tasso, e non è stata mai popolare. Ma Sofronia è umanizzata da Olindo, il femminile, in un episodio dove l'uomo è Sofronia: Olindo diviene eroe per amore, come altri diviene eroe per paura. Il suo carattere non è la forza, qualità estranea al tempo ed al Tasso, e che senti così bene in quel sublime: «Me me, adsum qui feci, in me convertite ferrum»,³ imitato qui a rovescio e rettoricamente. Il carattere di questo timido amante, «o mal visto, o mal noto, o mal gradito»,⁴ presentato a' lettori in una forma artificiosa e sottile, è l'eco del Tasso, un'anticipazione del Tancredi, la stampa⁵ di quel tempo e di quel poeta, un elegiaco spinto sino al gemebondo, un idillico spinto sino al voluttuoso. Il vero eroe del poema è Tancredi, che è il Tasso stesso

1. *Ger. lib.*, II, 14, vv. 1-2 («Vergine era fra lor di già matura / verginità, d'alti pensieri e regi») e 53, vv. 7-8. Anche il Foscolo: «La virtuosa Sofronia manca di cuore, e collocata con Olindo sul rogo fatale apprestato per consumarli ambedue, ella non sa confidargli che l'ama, e così confortarlo»; *Sui poemi narrativi e romanzeschi*, ed. cit., x, p. 220. 2. *Se è vero . . . costruzione*: diversamente il Ginguené: «De tous les vers qui furent inspirés au Tasse par la princesse Léonore, ce qui dut peut-être la flatter le plus, ce fut ce beau portrait qu'il fit d'elle sous le nom de Sophronie»; op. cit., v, pp. 218-9. 3. Virgilio, *Aen.*, IX, 427. È il grido lanciato da Niso nella speranza di salvare Eurialo («Io, io sono stato, contro di me volgete la spada»). 4. *Ger. lib.*, II, 16, v. 8. Propriamente: «o non visto, o mal noto, o mal gradito». 5. *la stampa*: così nel ms. e nelle edizioni Morano. Nella «Nuova Antologia»: «lo stampo».

miniato, personaggio lirico e subbiiettivo, dove penetra il soffio di tempi più moderni, come in *Amleto*.¹ Tancredi è gentiluomo, cioè cavalleresco nel senso più delicato e nobile, gagliardo e destro più che gigantesco di corpo, malinconico, assorto, flebile, amabile, consacrato da un amore infelice. La sua Clorinda è una Camilla battezzata, tradizione virgiliana che al momento della morte si rivela dantesca e petrarchesca. Carattere muto, diviene intelligibile e umano in morte, come Beatrice e Laura. La sua apparizione a Tancredi ricorda quella di Laura, ed è una delle più felici imitazioni.² La formazione poetica della donna non fa in Clorinda alcun passo: rimane reminiscenza petrarchesca. E se vuoi trovare l'ideale femminile compiutamente realizzato nella vita in quel suo complesso di amabili qualità, dei cercarlo non nella donna, ma nell'uomo, nel Petrarca e nel Tasso, caratteri femminili nel senso più elevato, e in questa simpatica e immortale creatura del Tasso, il Tancredi. Si è detto che l'uomo nella sua decadenza tenda al femminile, diventi nervoso, impressionabile, malinconico. Il simile è de' popoli. E lo spirito italiano fa la sua ultima apparizione poetica tra' languori e i lamenti dell'idillio e dell'elegia, divenuto sensitivo e delicato e musicale. Il sentimento è il genio del Tasso, che gli fa rompere la superficie ariostesca, e gli fa cavare di là dentro i primi suoni dell'anima. L'uomo non è più al di fuori, si ripiega, si raccoglie. Lo stesso Argante è colpito da questo sublime raccoglimento innanzi alla caduta di Gerusalemme, come il poeta innanzi alle rovine di Cartagine, o quando nell'immensità dell'oceano concepisce e comprende Colombo.³ Qui è l'originalità e la creazione del gran poeta, che sor-

1. *Il vero . . . Amleto*: nelle lezioni giovanili sul poema: «Il più vivo di tutti questi cavalieri è Tancredi, l'ideale del nobile cavaliere errante, assente nelle battaglie, presente nell'amore e nei duelli»; vol. cit., p. 229. Cfr. anche più oltre, la chiusa del capitolo. Già il Foscolo, nel saggio su ricordato: «Ma Tancredi riuscì veramente l'eroe della *Gerusalemme*. Torquato desiderava di riprodurre la immagine di un cavaliere perfetto dell'Italia antica, e ne trovò l'originale nel proprio cuore . . .»; vol. cit., p. 219. 2. *La sua . . . imitazioni*: cfr. *Ger. lib.*, III, 21-2. In particolare cfr. il verso settimo della stanza 21: «e le chiome dorate al vento sparse», che riecheggia il petrarchesco: «Erano i capei d'oro a l'aura sparsi» (*Rime*, xc) e il terzo verso della stanza 22: «Tancredi, a che pur pensi? a che pur guardi?», ricalcato sull'inizio del sonetto «Che fai? che pensi? che pur dietro guardi?», *ibid.*, cclxxiii. Sulla figura di Clorinda, nelle lezioni giovanili: «Clorinda è un personaggio troppo perfetto; la sua conversione è precipitata, i suoi affetti sono ignorati»; vol. cit., p. 89. 3. *Lo stesso . . . Colombo*: cfr. *ibid.*, xix, 9-10, ricordate anche dal Foscolo nel saggio cit., e xv, 20-32.

prende Solimano nelle sue lacrime e Tancredi nella sua vanagloria.¹ Vita intima, della quale dopo Dante e il Petrarca si era perduta la memoria.

Con l'elegiaco si accompagna l'idillico. L'immagine sua più pura e ideale è l'innamorata Erminia, che acqueta le cure e le smanie nel riposo della vita campestre. Quella scena è tra le più interessanti della poesia italiana. Erminia è comica nel suo atteggiamento eroico, e fredda e accademica nelle sue discussioni tra l'onore e l'amore; ma quando si abbandona all'amore, si rivelano in lei di bei movimenti lirici, come:

*Oh belle agli occhi miei tende latine!*²

Nella sua anima ci è l'impronta malinconica e pensosa del Tasso, una certa dolcezza e delicatezza di fibra, che la tien lontana dalla disperazione, e la dispone alla pace e alla solitudine campestre, della quale un pastore gli fa un quadro tra' più finiti della nostra poesia.³ Erminia errante pe' campi con le sue pecorelle, tutta sola in compagnia del suo amore, pensosa e fantastica e lacrimosa, espande le sue pene con una dolcezza musicale, il cui segreto è meno nelle immagini che nel numero. Trovi reminiscenze petrarchesche e luoghi comuni in una musica nuova, piena di misteri o di non so che nella sua melodia. Un traduttore può rendere il senso, ma non la musica di quelle ottave. L'anima del poeta non è nelle cose, ma nel loro suono, a cui è sacrificata alcuna volta la proprietà, la precisione, la sobrietà, tutte le alte⁴ qualità dello stile, che rendono ammirabile il Petrarca, suo ispiratore: pur non te ne avvedi sotto la malia di quell'onda musicale, che non è un artificio esteriore e meccanico, ma è il non so che del sentimento, che viene dall'anima e va all'anima.

L'idillico non è in questa o quella scena, ma è la sostanza del poema, il suo significato. La base ideale del poema è il trionfo della virtù sul piacere, o della ragione sulle passioni. Un lato di questa base rimane intellettuale e allegorico, e si risolve poeticamente in esortazioni paterne, come:

*Figlio, non sotto l'ombra o in piaggia molle,
tra fronde e fior, tra Ninfe e tra Sirene,*

1. *Solimano . . . vanagloria*: cfr. *ibid.*, IX, 86 e XIX, 1 sgg. 2. *Ibid.*, VI, 104, v. 2. 3. *della quale . . . poesia*: cfr. *ibid.*, VII, 1 sgg. 4. *tutte le alte*: così nel ms. e nella «Nuova Antologia». Nelle edizioni Morano: «tutte le altre».

*ma in cima all'erto e faticoso colle
della virtù riposto è il nostro bene.*¹

Contrapposto alla virtù è il piacere, e qui si sviluppano tutte le facoltà idilliche del poeta. In Erminia l'idea idillica è la pace della vita campestre, farmaco del dolore volto in dolce melanconia. Qui l'idea idillica è il piacere della bella natura spinto sino alla voluttà e alla mollezza, come ozio di anima e contrapposto alla virtù e alla gloria: ciò che il poeta chiude nel motto: «quel che piace, ei lice», traduzione del dantesco: «libito fe' licito».² Questa idea è sviluppata nel canto della ninfa e nel canto dell'uccello, che sono due veri inni al Piacere.³

Solo chi segue ciò che piace è saggio.

Il primo canto è di una esecuzione così perfetta per naturalezza e semplicità, che soggioga anche il severo Galilei, e gli fa dire che qui il Tasso si accosta alla divinità dell'Ariosto.⁴ L'altro canto è fondato su questo concetto maneggiato così spesso da Lorenzo e dal Poliziano: «Amiamo, ché la vita è breve». L'immagine è anche imitata dal Poliziano: è la descrizione della rosa, fatta pure dall'Ariosto;⁵ ma dove nel Poliziano ci è il puro sentimento della bellezza, qui si sviluppa un elemento sentimentale o elegiaco: l'impressione non è la bellezza della rosa, ma la sua breve vita, e ne nasce un canto immortale, penetrato di piacere e di dolore, il cui complesso è una voluttà resa più intensa da immagini tenere, fatti la morte e il dolore istrumenti del piacere e dell'amore. Il protagonista di questo mondo idillico è Armida, anzi questo mondo è il suo prodotto, perché essa è la maga del piacere che gli dà vita. Armida e Rinaldo ricordano Alcina e Ruggiero, e il concetto stesso del guerriero tenuto negli ozii lontano dalla guerra risale ad Achille in Sciro, come

1. *Ibid.*, XVII, 61. I primi due versi propriamente: «Signor, non sotto l'ombra in piaggia molle / tra fonti e fior, tra Ninfe e tra Sirene». 2. *Aminta*, atto I, Coro, v. 26 (propriamente: «S'ei piace, ei lice») e *Inf.*, v, 56: «che libito fé licito in sua legge». 3. *nel canto . . . Piacere*: cfr. *Ger. lib.*, XIV, 61 sgg. e XVI, 14 sgg. Il verso che segue, dal canto della ninfa, *ibid.*, XIV, 62, 5. 4. A proposito del ricordato canto della ninfa: «Chi volesse dire che queste tre stanze [62-4] non fossero assolutamente bone, e ornate d'ogni sorta di leggiadria, veramente avrebbe il torto; e se in un altro sariano degne di lode, in questo autore sono degne di stupore»; *Considerazioni cit.*, p. 81. 5. *L'altro . . . Ariosto*: l'altro «inno al piacere», il canto dell'uccello. Per le «rose» del Poliziano e dell'Ariosto (*Stanze*, I, 78 e *Orl. fur.*, I, 42), di cui nel periodo seguente, cfr. pp. 448-9.

l'idea dell'amore sensuale che trasforma gli uomini in bestie è già tutta intera nella maga Circe. Di questa lotta tra il piacere e la virtù si trovano vestigi poetici in tutte le nazioni. Il Tasso con un senso di poesia profondo ha fatto di Armida una vittima della sua magia. La donna vince la maga, e come Cupido finisce innamorato di Psiche, cioè a dire di divino si fa umano, Armida finisce donna, che obblia Idratte e l'inferno e la sua missione, e pone la sua magia a' servigi del suo amore.¹ Questo rende Armida assai più interessante di Alcina, e le dà un nuovo significato. È l'ultima apparizione magica della poesia, apparizione entro la quale penetra e vince l'uomo e la natura. È il soprannaturale domato e sciolto dalle leggi più forti della natura. È la donna uscita dal grembo delle idee platoniche e delle allegorie, che si rivela co' suoi istinti nella pienezza della vita terrena. Già in Angelica apparisce la donna; ma la storia di Angelica finisce appunto allora, e allora appunto comincia la storia di Armida. Angelica, terminando le sue avventure nella prosa idillica del suo matrimonio con un «povero fante», è salutata e accomiatata dal poeta con quel suo risolino ironico.² Il concetto, ripigliato dal Tasso, diviene una interessante storia di donna, a cui l'arte magica dà il teatro e lo scenario. Così la maga Armida è l'ultima maga della poesia e la più interessante nella chiarezza e verità della sua vita femminile. Vive anche oggi nel popolo più che Alcina, Angelica, Olimpia e Didone, perché unisce tutti gli splendori della magia con tutta la realtà di un povero core di donna. La sua riabilitazione è in quell'ultimo motto tolto alla Madonna: «Ecco l'ancilla tua»; conclusione piena di senso: molto le è perdonato, perché ha molto amato. Ed è l'amore che uccide in lei la maga e la fa donna. Trasformazione assai più poetica che non è lo scudo di Ubaldo e la donna celeste:³ ond'è che Rinaldo nella sua conversione

1. *La donna . . . amore*: cfr. *Ger. lib.*, xx, 128 sgg. In particolare cfr. i due celebri versi: «Ecco l'ancilla tua; d'essa a tuo senno / dispon, gli disse, e le fia legge il cenno»; *ibid.*, 136, vv. 7-8. Sulla figura di Armida si veda l'analoga impostazione del Ginguéné: «Elle ne veut plus de cet art terrible que pour enchanter Renaud, pour l'enchaîner dans ses bras, pour le retenir auprès d'elle par les noeuds de l'amour et du plaisir. Armide intéresse, parce qu'elle aime, parce que jeune, belle et devenue sensible, elle est abandonnée et malheureuse; bien supérieure en cela au modèle que le Tasse s'était visiblement proposé, à l'Alcine de l'Arioste . . .»; vol. cit., p. 357. 2. *Angelica . . . ironico*: cfr. *Orl. fur.*, xxiii, 120. 3. *lo scudo . . . celeste*: cfr. *Ger. lib.*, xvi, 30 sgg. e, per la «fatal donzella», xv, 30 sgg. La conversione di Rinaldo, di cui subito dopo, (sull'episodio, si veda p. 583), *ibid.*, xviii, 6-16.

t'interessa assai meno che Armida in questa sua trasfigurazione, perché quella conversione nasce da cause esterne e soprannaturali, e questa trasfigurazione è il logico effetto di movimenti interni e naturali.

In Erminia e in Armida si compie la donna, non quale uscì dalla mente di Dante e del Petrarca, di cui si trovano le orme in Sofronia e in Clorinda, non il tipo divino, eroico e tragico della donna, ma un tipo più umano, idillico ed elegiaco. La forza di Erminia è nella sua debolezza. Senza patria e senza famiglia, sola sulla terra, vive perché ama, e, perché ama, opera, ma le sue vere azioni sono discorsi interiori, visioni, estasi, illusioni, lamenti e lacrime, tutto un mondo lirico, che si effonde con una dolcezza melanconica tra onde musicali. Erminia pastorella è la madre di tutte le Filli e Amarilli che vennero poi, lontanissime dal modello. Né tra le creature idilliche del Boccaccio, del Poliziano, del Molza, del Sannazzaro c'è nessuna che le si avvicini. In Armida si sviluppa tutto il romanzo di un amore femminile con le sue voluttà, con i suoi ardori sensuali, con le sue furie e le sue gelosie e i suoi odii. Nessuno aveva ancora colta la donna con un'analisi così fina nell'ardenza e nella fragilità de' suoi propositi, nelle sue contraddizioni. La lingua dice: — Odio —, e il cuore risponde: — Amo —; la mano saetta, e il cuore maledice la mano:

e mentre ella saetta, Amor lei piaga.¹

Si dirà che tutto questo non è eroico, e non tragico; e appunto per questo elle sono creature viventi, figlie non dell'intelletto, ma di tutta l'anima, con l'impronta sulla fisionomia del poeta e del secolo.

Il mondo idillico, figlio della mente d'Armida, è il palazzo e il giardino incantato, cioè la bella natura campestre resa artistica, trasformata dall'arte in strumento di voluttà, sì che pare che «imiti l'imitatrice sua».² Nell'*Odissea*, nelle *Georgiche*, nelle *Stanze*, ne' giardini ariosteschi la bella natura è sostanzialmente campestre o idillica, e il suo ideale umano è la vita pastorale: l'età dell'oro attinge anche di là le sue immagini. Il quadro abituale della poesia classica e italiana è il verde de' campi, i fiori, gli alberi, il riso della primavera, le fresche ombre, gli antri, le onde, gli uccelli, le placide aurette, quadro decorato dall'arte con le sue

1. *Ibid.*, xx, 65, v. 8. 2. *Ibid.*, xvi, 10, vv. 3-4: «Di natura arte par, che per diletto / l'imitatrice sua scherzando imiti».

statue e i suoi intagli. Questa vista della natura si allarga innanzi al secolo di Colombo e di Copernico, e ne senti l'impressione nell'immensità dell'oceano, dove il Tasso trova alcune belle ispirazioni.¹ Ma alla fine del viaggio, toccando le isole Felici,² soggiorno di Armida, ricasca nel solito quadro, e vi pone l'ultima mano. Qui vedi raccolto come in un bel mazzetto tutto ciò che di vezzoso e di leggiadro avea trovato l'immaginazione poetica da Omero all'Ariosto, ma è nell'ultima sua forma, raffinata o artificiosa. Come Dante crea una natura oltremondana, il Tasso crea una natura oltrenaturale, una natura incantata, il paradiso della voluttà. Non è la natura colta nell'immediato della sua esistenza, ma natura artefatta, lavorata e trasformata da un artista, che ha fini e mezzi suoi, e l'artista è Armida, maestra di vezzi e di artifici, che crea intorno a sé una natura meretricia e voluttuosa. Questa forma testamentaria della natura classica è portata a un alto grado di perfezione da un poeta che a un sentimento musicale sviluppatissimo aggiungeva tutte le finezze dello spirito.

Abbiamo anche una selva incantata, cioè una selva artefatta, e accomodata ad uno scopo a lei estraneo.³ L'incanto ne' romanzi cavallereschi è così arbitrario come la natura, e non è altro che combinazione straordinaria di apparenze, che destino curiosità e meraviglia. Qui, come è concepito dal Tasso, l'incanto è ragionevole, e perciò intelligibile, è la natura rimaneggiata dall'arte e indirizzata ad uno scopo. Come il giardino e il palazzo incantato, così la selva incantata è opera di artista che l'atteggia a suo modo e secondo i suoi fini. Il concetto non è nuovo: è la nota selva delle false apparenze, la selva degli errori e delle passioni; ma l'esecuzione è originalissima, e ti offre il microcosmo del Tasso, il suo mondo elegiaco-idillico condensato e accentuato. Ci è lì fuso insieme Erminia e Armida, Tancredi e Rinaldo, tutta l'anima poetica del Tasso, ciò che di più tenero ha l'elegia e ciò che di più molle ha l'idillio, ne' loro accenti più musicali.

Questo è il vero mondo poetico della *Gerusalemme*, un mondo musicale, figlio del sentimento, che dalla più intima malinconia va digradando fino al più molle e voluttuoso di una natura meridio-

1. dove . . . ispirazioni: cfr. *ibid.*, xv, 27 sgg. Cfr. anche più oltre, p. 620.

2. Felici: così nel ms. e nelle edizioni Morano: cfr. *Ger. lib.*, xv, 35, v. 3. Nell'edizione Croce e nelle successive: «Fortunate». 3. Abbiamo . . . estraneo: cfr. *ibid.*, xiii, 2 sgg. e xviii, 18 sgg. Ma qui intende specificamente l'atmosfera incantata della selva, com'è descritta all'inizio del tredicesimo canto.

nale. Ingegno napolitano, manca al Tasso la grazia e la vivezza toscana, e la decisione e chiarezza lombarda così ammirabile nell'Ariosto, ma gli abbonda quel senso della musica e del canto, quel dolce fantasticare dell'anima tra le molli onde di una melodia malinconica insieme e voluttuosa, che trovi nelle popolazioni meridionali, sensibili e contemplative.

Questo mondo del sentimento è insieme il mondo dei concetti. Come il Petrarca, così il Tasso è disposto meno a rinnovare un vecchio repertorio che ad abbigliarlo a nuovo. Dottissimo, la sua materia poetica è piena di reminiscenze, e non coglie il mondo nel suo immediato, ma a traverso i libri. Lavora sopra il lavoro, raffina, aguzza immagini e concetti: la qual forma nella sua esteriorità meccanica egli la chiama il « parlare disgiunto », ed è un lavoro di tarsie, come diceva il Galilei.¹ Cercando l'effetto non nell'insieme, ma nelle parti, e facendo di ogni membretto un mondo a sé, raffinato e accentuato, le giunture si scompongono, l'organismo del periodo si scioglie, e vien fuori una specie di parallelismo, concetti e immagini a due a due, posti di fronte in guisa che si diano rilievo a vicenda. Il fondo di questo parallelismo è l'antitesi, presa in un senso molto largo, cioè una certa armonia che nasce da oggetti simili o dissimili posti dirimpetto, come:

*molto egli oprò col senno e colla mano,
molto soffrì nel glorioso acquisto:
e invan l'inferno a lui si oppose, e invano
si armò d'Asia e di Libia il popol misto.*²

Quel « molto » e quell'« invano » sono il ritornello di una cantilena chiusa in sé stessa ed esaurita nell'espressione di un rapporto tra due oggetti. Naturalmente, cercando l'effetto in quel rapporto, l'intelletto vi prende parte più che non si convenga a poeta, e riesce nel raffinato e nel concettoso, come:

*O di par con la man luci spietate!
Essa le piaghe fe', voi le mirate.*³

1. *la qual forma* . . . Galilei: « Io troppo spesso uso il parlar disgiunto; cioè, quello che si lega più tosto per l'unione e dipendenza de' sensi, che per copula o altra congiunzione di parole »; *Lettere*, ed. Guasti cit., I, p. 115. Per l'intarsiatura nello stile del Tasso (di cui anche Foscolo, saggio cit., p. 215), cfr. la prima pagina delle *Considerazioni* galileiane: « La sua narrazione ne riesce più tosto una pittura intarsiata che colorita a olio . . . Comincia dunque a lavorare con un pochetto di tarsie ». 2. *Ger. lib.*, I, 1, vv. 3-6. 3. *Ibid.*, XII, 82, vv. 7-8.

Questo parallelismo, fondato sopra ritornelli di parole, ravvicinamenti di oggetti, e straordinarietà di rapporti, non è un accidente, è il carattere di questa forma con gradazioni più o meno spiccate. E non attinge solo i pensieri, ma anche le immagini, come:

... e par che porte
lo spavento negli occhi e in man la morte.¹

L'immaginazione nelle sue contemplazioni ha sempre a' fianchi un pedagogo, che analizza e distingue con logica precisione, come:

Sparsa è d'armi la terra, e l'armi sparte
di sangue, e il sangue col sudor si mesce.²

Cerca troppo il poeta lo «stacco» e il «rilievo», dare un significato anche all'insignificante, e cerca il significato ne' rapporti intellettuali anche tra la maggiore evidenza della rappresentazione e la concitazione più violenta dell'affetto, come:

O sasso amato ed onorato tanto,
che dentro hai le mie fiamme e fuori il pianto!³

Con questi giuochi di parole e di pensieri si lagna Tancredi e infuria Armida, la quale anche nella disperazione del suicidio fa un discorsetto alle sue armi assai ingegnoso, e finisce:

sani piaga di stral piaga d'amore,
e sia la morte medicina al core.⁴

È ciò che fu detto orpello del Tasso⁵ o maniera, propria de' poeti subiettivi, una forma artificiosa di rappresentazione, dove l'interessante non è la cosa, ma il modo di guardarla. In questo caso la forma non è la cosa, ma lo spirito, con le sue attitudini facilmente classificabili ne' loro caratteri esteriori, e divenute maniera o abitudine nella rappresentazione, com'è il petrarchismo o il marinismo. Essendo il proprio di questa maniera una cantilena breve

1. *Ibid.*, VIII, 19, vv. 7-8. Il settimo verso propriamente suona: «sembra che porte». 2. *Ibid.*, VI, 48, vv. 5-6. 3. *Ibid.*, XII, 96, vv. 7-8. 4. *Ibid.*, XX, 125, vv. 7-8. 5. *È ciò...* Tasso: la frase risale al Salviati, a proposito di chi osava «agguagliare all'*Avarchide* il poema del Tasso, secondo che s'agguaglia anche l'orpello all'oro». Ma il De Sanctis si riferisce alla più celebre definizione del Boileau: «le clinquant du Tasse» (*Satires*, IX, 179), ora accolta, ora largamente discussa dalla critica posteriore. La storia della polemica derivatane è in Ginguéné, vol. cit., pp. 307 sgg.

e chiusa, che ha il suo valore non solo nel rimanente della clausola, ma in sé stessa, vi si sviluppa l'elemento cantabile e musicale, una enfasi sonora, un suono di tromba perpetuo e monotono, con certe pause, con certi trilli, con certe ripigliate, con un certo sopratuono come di chi gridi e non parli, che non comporta la semplice recitazione, come si può in molti passi di Dante, del Petrarca e dell'Ariosto, ma ti costringe alla declamazione. Ci è un «arma virumque cano»¹ dal principio all'ultimo, un accento sollevato e teso, come di chi si trovi in uno stato cronico di esaltazione. Indi scelta di parole sonanti, riempiture di epiteti e di avverbii, nobiltà convenzionale di espressione, povertà di parole, di frasi, di costruzioni e di gradazioni. Con questa forma declamatoria si accompagna naturalmente la retorica, che è quel tenersi su' generali, e ravvivare luoghi comuni o concettosi con un calore tutto d'immaginazione, tra uno scoppietto di apostrofi, epifonemi, ipotiposi, interrogazioni ed esclamazioni: il che gli avviene massime quando mira alla forza di concitate passioni, come sono i lamenti di Tancredi e i furori di Armida.² Questa è la maniera del Tasso, per entro alla quale penetra il potente soffio d'un sentimento vero, che spesso gli strappa accenti nella loro energia pieni di semplicità. Nelle ultime parole di Clorinda ci è un sì e un no in battaglia, «al corpo no, all'anima sì»;³ ma, salvo questo, che affetto e quanta semplicità in quell'affetto! Togliete quel fiato al Petrarca e al Tasso, cosa rimane? La maniera, il petrarchismo e il marinismo, il cadavere de' due poeti.

La *Gerusalemme* non è un mondo esteriore, sviluppato ne' suoi elementi organici e tradizionali, come è il mondo di Dante o dell'Ariosto. Sotto le pretenziose apparenze di poema eroico è un mondo interiore, o lirico, o subbiettivo, nelle sue parti sostanziali elegiaco-idillico, eco de' languori, delle estasi e de' lamenti di un'anima nobile, contemplativa e musicale. Il mondo esteriore ci era allora, ed era il mondo della natura, il mondo di Copernico e di Colombo, la scienza e la realtà. Anche il Tasso ne ha un bagliore, e visibili sono qui le sue intenzioni storiche, reali e scientifiche, rimaste come presentimenti di un mondo letterario futuro. L'Italia non era degna di avere un mondo esteriore, e non l'aveva. Perduto il suo posto nel mondo, mancato ogni scopo nazionale

1. Virgilio, *Aen.*, I, 1. 2. come sono . . . Armida: cfr. *Ger. lib.*, XII, 70 sgg. e XVI, 57 sgg. 3. *Ibid.*, XII, 66, vv. 1-3: «Amico, hai vinto: io ti perdón . . . perdona / tu ancora, al corpo no, che nulla pave, / a l'anima sì . . .».

della sua attività, e costretta alla ripetizione prosaica di una vita, di cui non aveva più l'intelligenza e la coscienza, la sua letteratura diviene sempre più una forma convenzionale separata dalla vita, un gioco dello spirito senza serietà, perciò essenzialmente frivolo e rettorico anche sotto le apparenze più eroiche e più serie. Di questa tragedia Torquato Tasso è il martire inconscio, il poeta appunto di questa transizione, mezzo tra reminiscenze e presentimenti, fra mondo cavalleresco e mondo storico; romanzesco, fantastico, tra le regole della sua poetica, la severità della sua logica, le sue intenzioni realiste e i suoi modelli classici; agitantesi in un mondo contraddittorio senza trovare un centro armonico e conciliante; così scisso e inquieto e pieno di pentimenti nel suo mondo poetico, come nella vita pratica. Miserabile trastullo del suo cuore e della sua immaginazione, fu là il suo martirio e la sua gloria. Cercando un mondo esteriore ed epico in un repertorio già esaurito, vi gittò dentro sé stesso, la sua idealità, la sua sincerità, il suo spirito malinconico e cavalleresco, e là trovò la sua immortalità. Ivi si sente la tragedia di questa decadenza italiana. Ivi la poesia prima di morire cantava il suo lamento funebre, e creava Tancredi, presentimento di una nuova poesia, quando l'Italia sarà degna di averla.

XVIII
MARINO

Questo mondo lirico, che nella *Gerusalemme* si trova mescolato con altri elementi, apparisce in tutta la sua purezza idillica ed elegiaca nell'*Aminta*. Ivi il Tasso incontra il vero mondo del suo spirito e lo conduce a grande perfezione.

L'*Aminta* non è un dramma pastorale e neppure un dramma.¹ Sotto nomi pastorali e sotto forma drammatica è un poemetto lirico, narrazione drammatizzata, anzi che vera rappresentazione, com'erano le tragedie e le commedie e i così detti drammi pastorali in Italia. Citerò la *Virginia* dell'Accolti,² resa celebre dall'imitazione di Shakespeare. Essa è in fondo una novella allargata a commedia, di quel carattere romanzesco che dominava nell'immaginazione italiana, aggiuntavi la parte del buffone, che è il Ruffo, la cui volgarità fa contrasto con la natura cavalleresca de' due protagonisti, Virginia e il principe di Salerno. Gli avvenimenti più strani si accavallano con magica rapidità, appena abbozzati, e quasi semplice occasione a monologhi e capitoli, dove paion fuori i sentimenti dei personaggi misti alla narrazione. Di tal genere erano anche le egloghe o commedie pastorali, iniziate fin da' tempi del Boiardo nella corte di Ferrara, e giunte allora a una certa perfezione d'intreccio e di meccanismo nel *Sacrificio* del Beccari, nell'*Aretusa* del Lollio e nello *Sfortunato* dell'Argenti.³ Queste egloghe, che dalla semplicità omerica e virgiliana erano state condotte fino ad un serio viluppo drammatico, furono dette senza più «favole boscherecce», e anche commedie pastorali.

1. Nelle lezioni giovanili: « Il Tasso compose l'*Aminta*, splendido nella lingua e nel verso, che ritrae la semplicità della vita pastorale; ma già in lui appaiono i vizii, che poi si accrebbero nei successori »; op. cit., II, p. 166. Dati e riferimenti, contenuti in questa pagina e nelle seguenti sulla commedia dell'arte, sono nell'opera già ricordata del Klein, *Geschichte des Dramas*. 2. Su Bernardo Accolti cfr. p. 392. Quanto all'«imitazione» shakespeariana della *Virginia*, si ricordi che l'argomento della commedia *All's Well that Ends Well* risale direttamente alla fonte boccaccesca (*Decam.*, III, 9), nota a Shakespeare attraverso la traduzione datane da William Painter nel *Palace of Pleasure*. 3. Le notizie sulla fortuna teatrale di Ferrara tra la fine del Quattrocento e il secolo successivo sono nell'Emiliani-Giudici, *Storia* cit., II, p. 138. *Ibid.*, p. 183, i titoli dei lavori drammatici: l'*Aretusa* di Alberto Lollio, portata sulle scene ferraresi nel 1504, *Il Sacrificio* di Agostino de' Beccari e *Lo Sfortunato* di Agostino degli Argenti rappresentati rispettivamente nel 1555 e nel 1567.

L'*Aminta* è un'azione fuori del teatro, narrata da testimoni o da partecipi con le impressioni e le passioni in loro suscitate. L'interesse è tutto nella narrazione sviluppata liricamente e intramessa di cori, il cui concetto è l'apoteosi della vita pastorale e dell'amore: «s'ei piace, ei lice». Il motivo è lirico, sviluppo di sentimenti idillici, anzi che di caratteri e di avvenimenti. Abbondano descrizioni vivaci, soliloqui, comparazioni, sentenze, movimenti appassionati. Vi penetra una mollezza musicale, piena di grazia e delicatezza, che rende voluttuosa anche la lacrima. Semplicità molta è nell'ordito, e anche nello stile, che senza perder di eleganza guadagna di naturalezza, con una sprezzatura che pare negligenza ed è artificio finissimo. Ed è perciò semplicità meccanica e manifatturata, che dà un'apparenza pastorale a un mondo tutto vezzi e tutto concetti. È un mondo raffinato, e la stessa semplicità è un raffinamento. A' contemporanei parve un miracolo di perfezione, e certo non ci è opera d'arte così finamente lavorata.

Tentò il Tasso anche la tragedia classica, e ad imitazione di *Edipo re* scrisse il suo *Torrismondo*. Ma l'Italia non avea più la forza di produrre né l'eroico, né il tragico, e lì non ci è di vivo, se non quello solo di vivo che era nel poeta e nel tempo, l'elemento elegiaco, massime ne' cori. I contemporanei credettero di avere il poema eroico nella *Gerusalemme*, e non molto soddisfatti del *Torrismondo* aspettavano ancora la tragedia classica.

Delle sue rime sopravvive qualche sonetto e qualche canzone, effusione di anima tenera e idillica. Invano vi cerco i vestigi di qualche seria passione.¹ Repertorio vecchio di concetti e di forme, con i soliti raffinamenti. Dipinge bella donna così:

*ché del latte la strada
ha nel candido seno,
e l'oro delle stelle ha nel bel crine,
ne' lumi ha la rugiada.*²

1. *Delle sue rime . . . passione*: un giudizio più preciso e motivato intorno alle liriche del Tasso, il cui carattere squisitamente letterario esula dalle linee direttrici della *Storia*, è nelle lezioni giovanili: «Per ritrovare realtà e fantasia, dobbiamo giungere alle liriche di Torquato Tasso: liriche di assai vario argomento, e varie di sentimento, ora sensuali ora platoniche, e in cui la sola verità che vi sia è quella dello spirito . . .»; op. cit., I, p. 142. Sull'atteggiamento desanctisiano di fronte al Tasso lirico, cfr. Croce, *A proposito delle liriche di Torquato Tasso*, in «Quaderni della Critica», 12 novembre 1948, pp. 37-8. 2. Canzone *Santa Pieta ch'in cielo*, vv. 53-6.

Il suo dolore esprime a questo modo:

*Fonti profonde son d'amare vene
quelle ond'io porto sparso il seno e il volto;
è infinito il dolor, che dentro accolto
si sparge in caldo pianto e si mantiene:
né scema una giammai di tante pene,
perché il mio core in dolorose stille
le versi a mille a mille.¹*

I sentimenti umani sono petrificati nell'astrazione di mille personificazioni, come l'Amore, la Pietà, la Fama, il Tempo, la Gelosia, e nel gelo di dottrine platoniche e di forme petrarchesche.

Quel che sieno le sue prose, si può immaginare. Dottissime, irte di esempi e di citazioni, in istil grave, in andamento sostenuto, ma non inceppato, sfolgoranti di nobili sentimenti. Quando esprime direttamente i moti del suo animo, mostra un affetto rilevato da una forma cavalleresca e di gentiluomo anche nell'abiezione della sua sorte, com'è in alcune sue lettere. Quando specula, come ne' *Dialoghi*, senti ch'è fuori della vita, e sta in quistioni astratte, o formali. Ci è un libro che volontariamente ha chiuso, ed è il libro della libera investigazione. Nella sua giovinezza l'autore del *Rinaldo*, dedito a furtivi e disordinati amori, era anche infetto dalla peste filosofica. La gran quistione era qual fosse superiore, la fede o la religione, la volontà o l'intelletto. I filosofi moderni rivendicano, egli dice, la sovranità dell'intelletto, e sostengono che l'uomo non può credere a quello che ripugna all'intelletto. Tratto dalla corrente, il giovine Tasso non crede all'incarnazione, né all'immortalità dell'anima, e di quei suoi costumi e di queste opinioni i suoi avversari gli fecero carico presso la corte, quand'egli era già pentito e confesso e animato da zelo religioso. La sua religione è messa d'accordo con la sua filosofia su questo bel ragionamento, che l'intelletto non può spiegare tante cose che pure esistono, e che perciò esistono anche le verità della fede, ancorché l'intelletto non sia giunto a spiegarle. Indi è che ti riesce più erudito e dotto che filosofo, e rimane segregato da tutto quel movimento intellettuale intorno alla natura e all'uomo che allora ferveva anche in Italia, abbandonandosi al suo naturale discorso timidamente, e non senza aggiungere che se cosa gli vien detta non pia e non cattolica, sia per non detta. Odia a morte i luterani, ha in sospetto i filosofi

1. Canzone *Or che lunge da me si gira il sole*, vv. 12-8.

«moderni», e cerca un rifugio negli antichi, massime in Platone, più affine alla sua natura contemplativa e religiosa.¹ De' suoi dubbii, delle sue ansietà, della sua vita intellettuale interiore non è rimasto un pensiero, non un grido. Ci è qui l'anima di Pascal o di sant'Agostino, cristallizzata in quell'atmosfera inquisitoriale nelle forme classiche e negli studi platonici. Uno de' suoi più interessanti dialoghi è quello che prende il nome del Minturno, scrittore napolitano, che fra l'altro die' fuori una *Poetica*.² Ivi il poeta investiga la natura del bello, confutando tutte le definizioni volgari, e conchiude che il bello è la natura angelica, ovvero l'anima «in quanto si purga», che è appunto il concetto della sua *Gerusalemme*. Evidentemente, confonde il bello col vero e colla perfezione morale, intravede l'ideale, e non lo coglie, e si discosta dalla poesia quanto più si accosta a quel concetto, come nella *Conquistata* e nelle *Sette giornate*. Il dialogo è platonico nel concetto e nell'andamento, ma vi desidera la grazia e la freschezza di quel divino.

Il secolo comincia con l'*Arcadia* del Sannazzaro, e finisce con l'«Arcadia» del Guarini, detta il *Pastor fido*. L'idillio, attraversato nel suo cammino dalla moda cavalleresca, ripiglia forza e resta padrone del campo, sviluppandosi a forma drammatica.

L'idillico e il comico erano generi viventi insieme col romanzesco, e rappresentavano quella parte di vita poetica rimasta all'Italia. Il tragico e l'eroico erano pura imitazione. Perciò il comico e l'idillico si sprigionano in parte dalle forme classiche e prendono un aspetto più franco.

Il comico sviluppato in una moltitudine di novelle e di commedie lasciava quel fondo convenzionale di Plauto e Terenzio, e produceva caratteri freschi e vivi, e per piacere si accostava alle

1. *Odia . . . religiosa*: cfr. la seconda parte del dialogo *Il Gonzaga ovvero del piacere onesto*; in *Dialoghi*, ed. Guasti, Firenze 1859, vol. I, pp. 15-68.

2. *Il Minturno ovvero de la bellezza*; ed. cit., III, pp. 547 sgg. L'umanista Antonio Minturno (Antonio Sebastiano da Traetto, vescovo di Ugento e di Crotone, dove morì nel 1574), autore del trattato platonico *De poeta* (1559), volgarizzato poi e adeguato al nuovo clima aristotelico nell'*Arte poetica* (1563), una delle più notevoli fra le compilazioni di precettistica letteraria della Controriforma. Nel periodo che segue è parafrasata la conclusione del dialogo tassesco: «L'anima non si fa bella per acquisto d'alcuna cosa esteriore, ma purgandosi a guisa di fuoco ne le fiamme; benché le virtù che paiono così belle, altro non sono che purgazioni de l'impurità, appresa in loro per la compagnia del corpo»; vol. cit., p. 571.

forme della vita popolare e anche a quel linguaggio, ora mescolando con l'italiano il dialetto, ora scrivendo tutto in dialetto. Le farse napolitane accennavano già a questo genere. Ne scrisse anche di simili Beolco, o il Ruzzante, detto il «famosissimo».¹ Gli attori cominciarono a contentarsi del canavaccio, o del semplice ordito, come si fa ne' balli teatrali, e improvvisavano il linguaggio, a quel modo che facevano gli antichi novellieri. Compagnie di rapsodi, o improvvisatori, si sparsero in Italia, e anche più tardi a Parigi e a Londra, traendosi appresso un repertorio, dove attinsero molti soggetti e pensieri e situazioni drammatiche Shakespeare e Molière. Come ci era un fondo comune d'invenzione, così ci erano caratteri fissi e determinati, che comparivano in maschera, e alcuni anche senza, come Pantalone, Brighella, Arlecchino, Pulcinella, il Dottore bolognese, il capitano Spavento, o il capitano Matamoros, il servo sciocco, come Trappola, e simili. Rappresentazioni, che ricordavano le atellane dell'antica Roma, e si chiamavano commedie «a soggetto», dove non ci era altro di espresso che il soggetto. Gli attori erano anche autori, e spesso rappresentavano prima una commedia «erudita», e poi per far piacere al pubblico improvvisavano una commedia a soggetto, o dell'arte. Intrighi amorosi, combinazioni straordinarie della vita e certe parti episodiche convenute, certi caratteri tradizionali, come lo sciocco, il buffo, il discolo, il pedante, la mezzana, l'usuraio, sono il fondo di questi repertorii popolari, a' quali si avvicinano molto le commedie dell'Aretino. Ivi si trovano i secreti della vita e del carattere italiano assai più che in tutte le imitazioni classiche. Una storia della commedia e della novella in tutte le sue forme sarebbe un lavoro assai istruttivo, e se ne caverebbero elementi preziosi per la storia della società italiana. Un ricco repertorio di soggetti sceneggiati ci ha lasciato nelle sue *Cinquanta giornate* Flaminio Scala, autore e attore così famoso come il famosissimo Ruzzante, e Andrea Calmo, «stupore e miracolo delle scene».² Flaminio rappresentava la parte dell'innamorato, e fu il capo di quella compagnia comica che

1. *il famosissimo*: l'epiteto, consacrato poi nella storiografia letteraria, figura nei frontespizi delle stampe cinquecentesche delle commedie del Ruzzante. Sul grande attore-autore era già apparso lo studio di Maurice Sand (*Masques et bouffons*, Paris 1860, II, pp. 87 sgg.), ma il De Sanctis difficilmente poté vederlo. 2. La definizione è di Francesco Bartoli, in *Notizie istoriche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDC sino ai giorni presenti*, Padova 1782.

aprì il primo teatro italiano a Parigi nel 1577,¹ sotto Enrico III. Celebre attrice fu sua moglie Orsola, e più celebre fu Isabella di Padova, sposata a Francesco Andreini, che rappresentava la parte del capitano Spavento. Isabella, celebrata dal Tasso, dal Castelvetro, dal Campeggi, dal Chiabrera, morì a Lione, e nella scritta posta al suo sepolcro è detta «Musis amica et artis scaenicae caput». Pari a lei di fama e di genio e di virtù fu Vincenza Armani, di Venezia, scrittrice e attrice, che ne' drammi pastorali rappresentava la parte di Clori. La parte del Dottore fu resa celebre dal Graziano,² e Arlecchino ebbe il suo grande interprete in Giovanni Ganassa, da Bergamo, che nel 1570 introdusse nella Spagna la commedia dell'arte, come Flaminio aveva fatto a Parigi e a Londra. Il Roscio del secolo fu il Verato, di Ferrara, celebrato dal Tasso e dal Guarini, che intitolò dal suo nome un'apologia del suo dramma.³ La commedia dell'arte non era altro se non la stessa commedia erudita tolta di mano agli accademici e rinfrescata nella vita popolare, maneggiata da scrittori meno dotti, ma più pratici del teatro e più intelligenti del gusto pubblico, perciò più svelta e vivace nel suo andamento, e rallegrata da quello spirito che viene dall'improvviso e dall'uso del dialetto, non senza cadere a sua volta nel vizio opposto alla pedanteria, ne' lazzi sconci degli arlecchini. Di essa non sono rimasti che gli scheletri: tutto ciò che vi aggiungeva l'immaginazione improvvisatrice vive solo nell'ammirazione de' contemporanei.

Accanto al comico e al romanzesco si sviluppava il sentimento idillico, con tanto più forza quanto la società era più artificata e raffinata. L'idillio si presentava come contrasto tra l'onore e l'amore, tra la città e la villa, tra le leggi sociali e le leggi della natura. Naturalmente è l'amore o la natura che vince. La felicità posta nell'età dell'oro, cioè a dire fuori de' travagli e delle agitazioni della vita reale, nel riposo o tranquillità dell'anima, la vita

1. 1577: il De Sanctis scrisse e lasciò nelle edizioni Morano «1527». Nel periodo seguente, Orsola è la «Flaminia» sposata a Pier M. Cecchini: figlia, e non moglie, dello Scala. 2. *La parte* . . . *Graziano*: l'inesattezza è stata già rilevata. Com'è noto, Graziano è il nome della maschera del Dottore, creata forse da Luzio Burchiello. Così, poco più oltre, in luogo di 1570, si legga «1574», anno in cui Alberto (e non Giovanni) Ganassa si recò in Spagna; e si noti che l'attore non vestì mai i panni di Arlecchino. 3. *Il Roscio* . . . *dramma*: dal Tasso nel sonetto *Giace il Verato qui, che 'n real veste*; dal Guarini negli scritti sulla tragicommedia, composti in occasione della controversia con Giasone De Nones, *Il Verato* e *Il Verato secondo*.

rustica con quelle bellezze della natura, con quella vita di godimenti semplici, con quella spontaneità e ingenuità di sentimenti, era quel naturale contrapposto di un mondo convenzionale, che senti nell'*Aminta* e nel «pastore» di Erminia.¹ L'ideale poetico posto fuori della società in un mondo pastorale rivelava una vita sociale prosaica, vuota di ogni idealità. La poesia incalzata da tanta prosa si rifuggiva, come in un ultimo asilo, ne' campi, e là gli uomini di qualche valore attingevano le loro ispirazioni, di là uscirono i versi del Poliziano, del Pontano e del Tasso. Come la commedia a soggetto era il pascolo della plebe, il dramma pastorale era il grato trattenimento delle corti, che ci trovavano un linguaggio più castigato e predicatore di virtù fuori di ogni applicazione alla vita pratica. Perciò, come la commedia divenne sempre più licenziosa e plebea, il dramma pastorale prese aria cortigiana, e quel mondo semplice della natura si manifestò con una raffinatezza degna delle nobili principesse spettatrici. Questo carattere già visibile nell'*Aminta* diviene spiccatissimo nel *Pastor fido*. Giambattista Guarini fu poeta di occasione e cortigiano di natura, dove il Tasso fu tutto l'opposto, cortigiano per bisogno e per istinto poeta. Il Guarini era nobile e ricco, e non lo strinse alla vita di corte che la sua natura irrequieta e ambiziosa. Passò il tempo errando di corte in corte, e dopo i disinganni correva dietro a nuovi inganni. Aveva molto ingegno, non comune coltura, assai pratica della vita e degli uomini, mente chiarissima, grande attività. Compagno negli studi col Tasso a Padova, fu a Ferrara suo emulo, e quando il Tasso capitò in prigione, prese il suo posto e fu battezzato poeta di corte. Disgustato a sua volta degli Estensi, si ritirò in una sua bellissima villa, e vi concepì e vi scrisse il *Pastor fido*, acclamato da tutta Italia. Anche lui ebbe le sue intenzioni critiche. Volle fare una tragicommedia, mescolanza di elementi tragici e comici in un ordito largo e ricco, dove fossero innestate più azioni. Questo parve eresia a' critici, tenaci al «simplex et unum»,² e che non concepivano l'arte se non come un ideale tragico o comico. Si ravvivarono adunque quelle polemiche letterarie, che dal Castelvetro e dal Caro in qua mettevano in moto tante accademie. Il Guarini si difese assai bene nell'apologia,³ e mostrò coscienza

1. nel «pastore» di Erminia: in *Ger. lib.*, VII, 6 sgg. Sul carattere idillico dell'episodio, cfr. p. 594. 2. Orazio, *Ars poet.*, 23 cit. 3. Il Guarini . . . apologia: più che ai *Verati*, si riferisce al *Compendio della poesia tragicomica*,

chiarissima della sua opera. Forse il teatro spagnuolo non fu senza influenza sulla sua critica, ma, come tutto si diffiniva con l'autorità de' classici, difese quell'innesto di azioni e quella mescolanza di caratteri con Aristotile alla mano e con l'*Andria* di Terenzio.¹ Oggi gli si fa gloria di quello che allora si reputava peccato.² Si dice ch'egli abbia intraveduto il dramma moderno, e non solo lo intravide, ma lo concepì con l'esattezza di un critico odierno. La poesia dee rappresentare la vita così com'è, con le sue mescolanze e i suoi sviluppi: questo è il concetto ch'esce chiaramente dal suo discorso. Ma quello che in Shakespeare e in Calderon è sentimento dell'arte sviluppato naturalmente in una vita nazionale, ricca e piena, in lui è visione intellettuale e solitaria, è concetto di critico, non sentimento di artista; concepiva il dramma quando del dramma mancavano tutte le condizioni in Italia, principalmente una vita seria e sostanziale. La sua critica fa onore all'intelletto italiano, allora nel fiore del suo sviluppo, e rivela insieme la decadenza della facoltà poetica.

Il *Pastor fido*, come meccanismo ed esecuzione tecnica, è ciò che di più perfetto offriva la poesia. Due azioni entranti naturalmente l'una nell'altra e magnificamente innestate, caratteri ben trovati e ben disegnati e perfettamente fusi nella loro mescolanza, una superficie levigata con l'ultima eleganza, una versificazione facile, chiara e musicale fanno di questo poemetto, per ciò che si

dato alle stampe nel 1601, in cui il Guarini rifuse osservazioni e giudizi dei due scritti precedenti. 1. *difese* . . . Terenzio: la difesa dei vari intrecci nel dramma, sulla base di Aristotele e dell'*Andria* terenziana, è nel *Compendio* (il riscontro del testo s'è operato sull'edizione delle *Opere* del Guarini, Venezia 1738; il rinvio si dà secondo la ristampa laterziana a cura di G. Brognoligo, Bari 1914), pp. 263 sgg. Cfr. specialmente pp. 267-8: « Il *Pastor fido*, e 'n quanto favola mista di parti tragiche e comiche, e 'n quanto innestata di duo soggetti alla terenziana, è poema ragionevole, uno, proporzionato, capace d'ogni artificio ch'a ben tessuta favola s'appartenga, e finalmente figliuolo naturale dell'arte e legittimo d'Aristotele ». 2. *Oggi* . . . peccato: allude specialmente alle lodi che ne tesseva A. W. Schlegel nel suo *Corso di letteratura drammatica* (traduzione italiana di G. Gherardini, Milano 1844, p. 146): « Il *Pastor fido* soprattutto è una produzione inimitabile, ispirata dallo spirito romantico, come quella che è animata da un amore entusiastico . . . A nessun poeta fu concesso, quanto al Guarini, di unire le qualità distintive degli antichi e de' moderni. Egli dimostra di conoscere intimamente l'essenza della tragedia greca, facendo del Destino l'anima della sua finzione, e dando un colorito ideale a' suoi principali caratteri . . . Il *Pastor fido* è un fenomeno estremamente importante nell'istoria della poesia ».

attiene a costruzione e ad abilità tecnica, un gioiello. Tutto ciò che chiarezza d'intelletto e industria di stile e di verso può dare, è qui dentro. Il concetto, come nell'*Aminta*, è il trionfo della natura, con la quale il destino, in lotta apparente, si riconcilia da ultimo, mediante le solite agnizioni. Il poema è un'apoteosi della vita pastorale e dell'età dell'oro, contrapposta alla corruzione e alle agitazioni della città, e invocata spesso da' personaggi con senso d'invidia nella stretta delle loro passioni.¹ Abbondano invocazioni, preghiere, sentenze morali e religiose; ma il fondo è sostanzialmente pagano e profano, è il naturalismo, la natura scomunicata e condannata come peccato, che qui, dopo lunga lotta, si scopre non essere altro che la stessa legge del destino. La conclusione è: «*Omnia vincit amor*»,² riconciliato col destino e divenuto virtù, con tanto più sapore, con quanto più dolore:

*Quello è vero gioire,
che nasce da virtù dopo il soffrire.*³

Ma la virtù è nome, e la cosa è il godimento amoroso sotto forme così voluttuose, che il Bellarmino ebbe a dire aver fatto più male con quel suo libro il Guarini che non i luterani.⁴ Dal concetto nasce tutto l'intrigo. Corisca e il satiro sono l'elemento comico e plebeo: l'una è la donna corrotta della città, tornata a' campi e divenuta il mal genio di questa favola, l'altro è l'ignoranza e la grossolanità della vita naturale ne' suoi cattivi istinti, e tutti e due sono la macchina poetica, l'istrumento che annoda gli avvenimenti e produce la catastrofe. I protagonisti sono Mirtillo e Amarilli, che si amano senza speranza, essendo Amarilli fidanzata a Silvio, il quale, come la Silvia dell'*Aminta*, è dedito alla caccia, ed ha il core chiuso all'amore, invano amato da Dorinda, invano fidanzato ad Amarilli. Mirtillo ed Amarilli per inganno di Corisca e per la bestialità del satiro sono dannati a morte, mentre Silvio per errore ferisce Dorinda travestita e scambiata per lupo. All'ultimo, Silvio s'intenerisce e sposa Dorinda, e Mirtillo, scopertosi esser egli il vero Silvio, figlio di Montano, che dovea essere fidanzato ad Ama-

1. *Il poema . . . passioni*: cfr. *Pastor fido*, atto IV, Coro: « Oh bella età de l'oro ». 2. Virgilio, *Buc.*, X, 69. 3. *Pastor fido*, atto V, Coro finale, vv. 10-11.

4. *il Bellarmino . . . luterani*: cfr. Ginguéné, op. cit., VI, p. 363: « On dit que lorsqu'il visita le sacré collègue le cardinal Bellarmin lui reprocha d'avoir fait autant de mal dans le monde chrétien par son *Pastor fido*, que Luther et Calvin par leurs hérésies ».

rilli, la sposa. Così la natura posta d'accordo co' responsi dell'oracolo trionfa, e tutti contenti, la natura e il destino, gli dei e gli uomini. Certo, qui ci sono tutti gli elementi di un dramma, e «dramma» lo chiamano i critici per l'innesto delle azioni, per la mescolanza de' caratteri, e per la parte data al destino secondo la tragedia greca:¹ cose non lodevoli e non biasimevoli, che possono essere e non essere in un dramma. Il valore di una poesia bisogna cercarlo non in queste condizioni esterne del suo contenuto, ma nella sua forma, cioè nella sua vita intima. Il *Pastor fido* è così poco un dramma, come l'*Aminta*, ancorché ne abbia maggiore apparenza nel suo meccanismo. Ma la sua vita organica è quella medesima dell'*Aminta*, suo specchio e sua reminiscenza, e tutti e due sono poemi lirici, narrazioni, descrizioni, canti, non rappresentazione. Le situazioni drammatiche si sviluppano fuori della scena, e non te ne giunge sul teatro che l'eco lirica. Vedi sfilare i personaggi l'uno appresso l'altro, e non è ragione che venga l'uno prima, e l'altro poi, e ci narrano i loro guai: parlano, non operano. Indi monologhi e narrazioni interminabili.² Hanno operato o vogliono operare, e ci raccontano quello che hanno fatto o son disposti a fare, aggiungendovi le loro riflessioni e impressioni. L'azione è un'occasione all'effusione lirica. Abbondano i cori, ma ciascun personaggio fa esso medesimo ufficio di coro, perché non opera, ma discorre, riflette, effonde i suoi dolori e le sue gioie. Non manca al Guarini un ingegno drammatico, e lo mostra nella scena tra il satiro e Corisca, o tra Silvio e Dorinda, o dove Dorinda ferita s'incontra con Silvio.³ Ciò che gli manca è la serietà di un mondo drammatico, non essendo questo suo mondo che un prodotto artificiale e meccanico di combinazioni intellettuali. Manca a lui e manca all'Italia un mondo epico e drammatico, e perciò non ci è epica, e non ci è dramma. Quel suo mondo dell'*Arcadia* era per lui cosa così poco seria, come il mondo cavalleresco era all'Ariosto, salvo che l'Ariosto se ne ride, e lui lo prende sul serio, a quel modo che il Tasso. Cosa n'esce? Sotto pretensioni drammatiche esce un mondo lirico, come di sotto alle pretensioni eroiche del Tasso usciva un poema lirico. Il secolo era vuoto di pas-

1. Per l'innesto e le rimescolanze si veda *Compendio* cit., pp. 230 sgg. Cfr. più indietro, p. 610 e relativa nota 1. 2. Nelle lezioni giovanili: «Nel *Pastor fido*, si avverte dappertutto l'insipidezza e la mancanza d'interesse»; op. cit., II, p. 167. 3. nella scena . . . Silvio: cfr. *Pastor fido*, rispettivamente atto II, scene VI e III, e atto IV, scena IX.

sione e di azione, e vuoto di coscienza, né il Concilio trentino poté dargliene altro che l'apparenza ipocrita. «Questo è un secolo di apparenza, scrive il Guarini, e si va in maschera tutto l'anno».¹ Ma egli pure andava in maschera, e fu col secolo, non fuori e non sopra di esso. Rimaneva l'idolatria della letteratura, considerata come un bel discorso nella eleganza delle sue forme, condimento di una vita molle tra le feste e le pompe e gli ozii idillici delle corti. E questa è la vita che ti dà il Guarini, bei discorsi lirici e musicali, per entro ai quali spira un'aria molle e voluttuosa. Questa è la vita intima del *Pastor fido*, come dell'*Aminta*, e se vogliamo gustarlo, lasciamo lì il dramma co' suoi innesti, le sue mescolanze e il suo destino, e mettiamoci a questo punto di vista.

Manca al Guarini l'ispirazione, la malinconia, la concentrazione fantastica, il profondo sentimento del Tasso, e come poeta gli è di gran lunga inferiore. Parla sempre di amore, ma non lo sente. E non sente la vita pastorale, quella inclinazione alla solitudine e alla pace idillica, lui che ambizione e cupidigia tenea distratto tra le più prosaiche occupazioni della vita. La virtù, la religione, il destino, tutto ciò che la vita ha di più elevato, è nella sua mente, non è nella sua coscienza. O, per dir meglio, coscienza non ha, quel focolare interno, dove convivono e si raffinano tutte le potenze dell'anima, condizionandosi a vicenda, dove si genera il filosofo, il poeta, l'uomo di Stato, il gran cittadino, centro di vita, da cui solo esce la vita. E perché questo centro di vita gli manca, il Guarini ha immaginazione e non ha fantasia, ha spirito e non ha sentimento, ha orecchio musicale e non ha l'armonia che nell'anima si sente. Lo diresti un gran poeta in potenza, a cui sia fallita la formazione per la distrazione delle forze interiori. Perciò non ha la produzione geniale del poeta, ma la mirabile costruzione di un artista consumato: della quale si può dire quello che il coro dice della chioma finta di Corisca, che gli è un «cadavere d'oro».² Splende e non scalda, lusinga l'orecchio e i sensi, e non lascia alcun vestigio nell'anima: tutti quei personaggi vestiti di oro e di porpora sono morti con esso Mirtillo e Amarilli. Ma quali splendori! qual meraviglia di costruzione! Fra tanti costruttori il primo posto tocca al Guarini, a cui stanno prossimi il Caro e il Monti. La

1. *Questo . . . anno*: cfr. *Lettere*, Venezia 1596, II, p. 76. La citazione è anche nella prefazione di G. Casella al *Pastor fido*, Firenze 1866, p. LIII.

2. *Pastor fido*, atto II, Coro, v. 18.

sua ricca immaginazione si spande al di fuori come iride nella pompa de' suoi più smaglianti colori; il suo spirito chiaro e acuto profonde con brio e facilità i concetti più ingegnosi, più delicati e più fini; il suo verso ti sembra nato insieme con que' colori e con que' concetti: così è duttile, molle, vezzoso ed elegante. Se ci è lì dentro un sentimento, è una sensualità raffinata, la poesia della libidine. È lo stesso mondo del Tasso con le stesse qualità, esagerate dall'emulo, che pretendeva di far meglio: un mondo plasmato nelle corti e ritratto della coltura. Quel mondo che nel Tasso apparisce malinconico e contraddittorio tra gli strazii e le confuse aspirazioni della transizione, eccolo qui sfacciato e a bandiera spiegata. È il naturalismo del Boccaccio nella sua ultima forma, purgato e castigato, involto in apparenze morali e religiose, un naturalismo con licenza de' superiori, o in maschera, come direbbe il Guarini. Non basta la licenza; il nudo disgusta e non alletta; la sensualità intorpidita ha bisogno degli stimoli dell'immaginazione e dello spirito. Il cavallo di battaglia per i poeti platonici erano gli occhi: qui è il bacio. Già il Tasso avea fatto qualche allusione al gioco del bacio. Il Guarini ne fa una pittura voluttuosissima, e il bacio preso per furto diviene il luogo comune dell'Arcadia. Quanti raffinamenti sul bacio! Odasi il Guarini:

*... quello è morto bacio a cui
la baciata beltà bacio non rende.
Ma i colpi di due labbra innamorate,
quando a ferir si va bocca con bocca,
son veri baci, ove con giuste voglie
tanto si dona altrui, quanto si toglie.
Baci pur bocca curiosa e scaltra
o seno, o fronte, o mano: unqua non fia
che parte alcuna in bella donna baci,
che baciatrice sia,
se non la bocca, ove l'un'alma e l'altra
corre e si bacia anch'ella, e con vivaci
spiriti pellegrini
dà vita al bel tesoro
de' bacianti rubini:
sicché parlan tra loro
quegli animati e spiritosi baci
gran cose in picciol suono.*

*Tal gioia amando prova, anzi tal vita
alma con alma unita:*

*e son come d'amor baci baciati
gl'incontri di due cori amanti amati.*¹

Poesia splendida, dove lo spirito è così raffinato ne' suoi concetti, com'è la sensuale immaginazione ne' suoi colori. Non è la vita in atto; è vita lirica, narrata, descritta, sentenziata. Anche Corisca e il satiro si esprimono sentenziando, anche il coro. Uno spirito sottile trova i più ingegnosi rapporti, che l'immaginazione condensa in versi felicissimi. E poiché si tratta di baci, ecco una sentenza di Amarilli:

*Bocca baciata a forza,
se il bacio sputa, ogni vergogna ammorza.*²

La soverchia facilità rompe ogni misura. Ciascuna situazione diviene un tema astratto, sul quale l'immaginazione intesse i più preziosi ricami. I discorsi, dialoghi o monologhi, sono vere canzoni, dove riccamente è sviluppato qualche sentimento, divenuto un'astrazione dello spirito. La canzone spesso si sveste la maestà e solennità petrarchesca, e divenuta elegiaca e idillica anche nella sua esteriorità, ti si presenta innanzi spezzata in sé, intramessa di versetti e di rime, in brevi periodetti, tutta vezzi e languori e melodie, assai vicina al madrigale concettoso e galante, dove il Guarini era maestro. Bellissimo esempio sono le canzonette, che cantano le ninfe intorno ad Amarilli nel giuoco della «cieca».³

Il secolo si chiude sotto le più belle apparenze di progresso letterario. La sua vita interna è il naturalismo in viva opposizione con l'ascetismo. Vi si sviluppa l'idillico, il comico, il romanzesco, portandosi appresso come parti morte il petrarchismo e il classicismo. Questa vita nuova s'inizia nel Boccaccio, ritratto sintetico del secolo, dove commedia, idillio e romanzo fanno la loro prima comparsa. L'idillio, tranquillo riposo dell'anima nel seno della natura, ideale di felicità contrapposto all'inquieto ideale ascetico, attinge la sua perfezione estetica nelle *Stanze*, e fa sentire i suoi susurri tra le fantasie ariostesche. L'idillio è il sentimento della natura vivente e delle belle forme, che si scioglie dal soprannaturale; è un naturalismo, non è ancora umanismo, e accosta l'arte alla natura,

1. *Ibid.*, vv. 35-8; 42-55 e 58-61. 2. *Ibid.*, atto III, scena III. 3. *le canzonette* . . . «cieca»: cfr. *ibid.*, scena II; ricordata anche dal Ginguéné: «La musique se lie encore plus intimement au jeu et à l'action des personnages, et même elle s'unit avec la danse, dans une autre scène du *Pastor fido*, celle du jeu de *la cieca*, que la méchante Corisque a préparée...»; vol. cit., p. 381.

e nella maggior finitezza del disegno, de' contorni e delle figure raggiunge l'idealità della bella forma, e produce i miracoli dell'arte e della poesia italiana. Il comico ha già nel Boccaccio il suo grande poeta. È il riso della nuova generazione, che fa la parodia del passato ne' suoi diversi aspetti, religioso, etico, dottrinale, in novelle, capitoli e commedie: onde si sviluppa una ricca letteratura, buffonesca, ironica, licenziosa, umoristica. E come il comico non chiude in sé alcuna affermazione, anzi viene da indifferenza e da scetticismo, ha tutt'i segni di una dissoluzione morale, di cui la più sfacciata espressione sono le commedie dell'Aretino, e riesce in ultimo superficiale e frivolo. L'immaginazione in quella insipidezza della vita interiore, in quella poca serietà della vita esteriore si gitta al romanzesco, e vi si trastulla con la coscienza superiore di un intelletto adulto, con la coscienza che gli è un giuoco e un passatempo: situazione che attinge la sua bellezza artistica nel mondo armonico dell'Ariosto, e si scioglie nell'umorismo del Folengo. E quando, giunta la licenza al suo ultimo segno ne' costumi e nello scrivere, vi si volle porre un rimedio e sopravvenne la reazione ascetica e platonica, quando si volle imporre alla coscienza italiana un'affermazione, e alla letteratura un ideale, risorse l'idillio, l'ideale del naturalismo, e fu la sola forza viva fra tanti ideali religiosi, morali, platonici, con visibile contrasto tra i concetti platonici e religiosi, e la sensualità dell'idillio. La letteratura prende un'apparenza religiosa e morale, epica e tragica; e la pompa delle sentenze, il lusso de' colori, la grandiloquenza rettorica, la finezza de' concetti rivelano la poca serietà di quelle tendenze. Sotto a quelle apparenze vive ne' più seducenti colori un mondo lirico idillico; il naturalismo condannato nelle parole è la vera vita organica, che vien fuori in una forma di apparenze meno licenziose, ma più raffinata e voluttuosa. Il sentimento di questa transizione nelle sue contraddizioni e nella sua sincerità si riflette nella nobile anima del Tasso, e ne cava suoni malinconici, elegiaci, voluttuosi, musicali, che sono l'ultimo raggio della poesia. Quel mondo idillico fra tanta pompa di sentenze morali e d'intenzioni platoniche si afferma nella sua nudità presso il Guarini, e diviene il motivo della nuova generazione poetica. Il Seicento non è una premessa, è una conseguenza.

La letteratura italiana era allora così popolare in Europa, come prima fu la provenzale, e poi la francese. In verità, quanto alla parte tecnica, giungeva allora all'ultima perfezione. I più me-

diocri scrivono con piena osservanza delle regole grammaticali, con un nesso logico più severo, e con un fare più spedito. Si vede una letteratura già formata, quando le altre erano allora in uno stato di formazione. Critici, retori, grammatici, professori, accademici pullulavano dappertutto, fra una turba di poeti e di prosatori in tutt'i generi. L'Italia del Seicento non solo non ha coscienza della sua decadenza, ma si tiene ed è tenuta principe nella coltura letteraria. Nessuno le contende il primato, e le altre nazioni cercano ne' suoi novellieri, ne' suoi epici, ne' suoi comici le loro invenzioni e le loro forme.

Dicono che nel Seicento si sviluppò una rivoluzione letteraria, e che tutti cercavano novità. Il che prova appunto che la letteratura avea già presa la sua forma fissa, e compiuto il suo circolo. Le novità non si cercano, ma si offrono, quando la letteratura comincia a svilupparsi: allora tutto è fresco, tutto è nuovo. Cercavano novità, perché si sentivano innanzi ad una letteratura esaurita nel suo repertorio e nelle sue forme, divenuta tradizionale, meccanica, e già materia comica nella *Secchia rapita* e nello *Schernò degli dei*, poemi comici comparsi al principio del secolo, dove sono volte in ridicolo le forme mitologiche ed epiche.¹ Ma è comico vuoto e negativo, perché gli manca il rilievo nel contrasto di altre forme, e nulla di positivo è nello spirito de' due autori, il Tassoni e il Bracciolini. Nel loro spirito quelle forme son morte, e perciò ridicole, ma invano cerchi quali altre forme vivessero nel loro secolo e nella loro coscienza: ond'è che quel comico cade nel vuoto e rimane insipido. Al contrario il *Don Chisciotte* è opera di eterna freschezza, perché ivi lo spirito cavalleresco si dissolve nella immagine di una nuova società, che gli sta dirimpetto, e con la sua presenza lo rende comico. Il Tassoni volge in ridicolo anche le forme liriche petrarchesche, e censura non solo il petrarchismo, ma esso il Pe-

1. Un altrettanto rapido accenno al Tassoni e al Bracciolini, nonché alla dissoluzione del poema epico, è nelle lezioni giovanili; op. cit., I, pp. 160 e 230. La *Secchia rapita* e lo *Schernò degli Dei* apparvero rispettivamente nel 1622 (*La Secchia*, Parigi, Toussan du Bray, e, col titolo definitivo, Roma 1624) e nel 1618 (Guerrigli, Venezia). Al Tassoni, scrittore eminentemente « letterario », sono dedicate soltanto poche righe, contrariamente all'orientamento della critica del tempo. Cfr. Foscolo, saggio cit. sui poemi narrativi e romanzeschi, pp. 152 sgg.; Emiliani-Giudici, *Storia* cit., II, pp. 247 sgg.; Settembrini, *Lezioni* cit., II, pp. 287-97. Un giudizio che, sebbene da un diverso punto di vista, collima con quello desanctisiano è in Cantù, op. cit., pp. 356-7.

trarca. Parla in nome della semplicità, del buon senso, e del verisimile: gli ripugna tutto ciò che è raffinato e concettoso.¹ Critica caduta nel vuoto, perché quella semplicità di vita, quel sentimento del reale non era nel secolo, e nella sua coscienza era un'astrazione dell'intelletto: un buon gusto naturale, privo di un mondo plastico, in cui si potesse esplicitare. Perciò tutti quelli che scrivono con semplicità e naturalezza, malgrado certe vivezze e certe grazie di stile, riescono insipidi, come il Tassoni e più tardi il Redi. Mancava loro la vita interiore, e l'esteriorità, in mezzo a cui stavano, era affatto insipida, quando non era pretensiosa. Del Tassoni sopravvive il ritratto del conte di Culagna:

*filosofo, poeta e bacchettone,
che era fuor de' perigli un Sacripante,
ma ne' perigli un pezzo di polmone.*²

Dico il ritratto, perché nella rappresentazione è così sbiadito e insipido, come gli altri personaggi. Del Redi è rimasto il *Bacco in Toscana*, che ricorda le baccanti dell'*Orfeo*,³ e per brio e calore d'immaginazione, per naturalezza di movenze, per artificio di verso è di piacevole lettura.

Non solo la letteratura nelle sue forme e nel suo contenuto, ma è anche esaurita la vita religiosa, morale e politica, quantunque ce ne fosse una seria apparenza comandata e servile, via alla fortuna. La storia ha condannato a un giusto oblio le opere servili, frondose e adulatorie, e serba grata memoria di quelle dove spira alcuna libertà di pensiero, perché, quando anche non possa ammirare lo scrittore, trova degno d'ammirazione l'uomo. Certo all'uomo è inferiore lo scrittore, perché la sua critica è negativa, e non move dalla chiara coscienza di una nuova società, ma da un semplice sentimento di resistenza e di opposizione. Anche nel Cin-

1. *Il Tassoni . . . concettoso*: anche nel *Saggio sul Petrarca*: «Tassoni, Muratori, Salvator Rosa che combatterono il petrarchismo in nome del buon gusto»; ed. cit., p. 62. Allude sia alla satira anticoncettistica contenuta nella *Secchia rapita*, sia alle tassoniane *Considerazioni sopra le rime del Petrarca* (Modena 1609), volte a combattere le forme artificiose e lambiccate dei petrarchisti e, talora, dello stesso Petrarca. 2. *Secchia rapita*, III, 12. 3. *Del Redi . . . Orfeo*: il riferimento al coro finale dell'*Orfeo* del Poliziano è anche in Emiliani-Giudici, op. cit., II, p. 244. Sul Redi prosatore toscaneamente lucido si veda più oltre, nel capitolo sulla nuova scienza, p. 677. Il ditirambo, che fu stampato per la prima volta a Firenze nel 1685, è ricordato solo qui: il De Sanctis vedeva in esso un altro, per quanto felice, prodotto di una tradizione letteraria oramai esaurita.

quecento la critica è negativa, ma è negazione universale, col consenso e fra le risa di tutti, non è il pensiero solitario dell'artista. Questo spiega il Berni, spiega la *Mandragola*, le satire dell'Ariosto, le commedie dell'Aretino, i poemi cavallereschi ironici e umoristici. La scienza può esser solitaria: l'arte dee avere a sua materia un mondo plastico e vivente, di cui è la voce. In quel secolo la negazione era libera, ammessa, desiderata, applaudita, ci era comunione simpatica fra l'autore e i lettori; e ci era pure in fondo a quella negazione la coscienza di un mondo nuovo, di un rinnovamento o risorgimento, di un mondo dell'arte e della natura, che succedeva alla barbarie del medio evo. Anche nel Trecento Dante avea con sé il secolo, e lo fuse in tutte le sue direzioni in un mondo plastico, che era appunto il mondo del medio evo, l'altro mondo. Ora ci è un mondo ipocrita e inquisitoriale, dove la vita religiosa e sociale fuori della coscienza è meccanizzata e immobilizzata in forme fisse e inviolabili. L'arte intisichisce, priva di un mondo libero intorno a sé. Chi vuol comprendere la differenza de' secoli, legga i *Ragguagli di Parnaso* di Traiano Boccalini, l'ardito comentatore di Tacito, caduto sotto il pugnale spagnuolo.¹ Il suo Parnaso, che succede al mondo ariostesco e al dantesco, è di nessunissima serietà, e rimane una semplice occasione, una cornice, dove inquadra pensieri, stizze, frizzi, allusioni e allegorie, senz'altra unità o centro che il suo ghiribizzo. È un mondo sciolto in atomi, senza vita e coesione interna. La critica, priva di un mondo serio, in cui si possa incorporare, si svapora in sentenze, esortazioni, sermoni, prediche, declamazioni e generalità rettoriche, tanto più biliosa, quanto meno artistica. Così apparisce nelle *Satire* di Salvator Rosa, che pure sono salvate dall'oblio per la maschia energia di un'anima sincera e piena di vita, che incalora la sua immaginazione e gli fa trovare novità di espressioni e di forme pittoriche felicemente condensate.²

1. *caduto ... spagnuolo*: secondo la versione dell'antica storiografia, accolta con favore nell'età risorgimentale. Sulla morte del Boccalini, cfr. ora G. Nascimbeni, in «Giorn. stor. d. letter. it.», LIII (1908), pp. 71-92.

2. Nelle lezioni giovanili, ancora fedele alla bandiera purista: «Salvator Rosa avrebbe potuto rigenerare la satira, se tanto avesse potuto un uomo solo, quando la società era corrotta. Era uno spirito indipendente, riboccante d'indignazione contro le debolezze e i vizi, eccitabilissimo, e pur alieno dal colpire le persone. Ma egli non avea buoni studii, scriveva senz'arte, senza comporre, a sbalzi; usava una lingua bassa, quasi napoletana, e insieme una forma di verso alta e sonora, che gli veniva dalla lettura del Tasso, di cui fu ammiratore»; op. cit., I, p. 145.

Come suole avvenire, nessun secolo sonò così spesso la tromba epica, quanto questo secolo così poco eroico. Alcuni seguirono le orme del Tasso, come il Graziani nel *Conquisto di Granata*.¹ Il Chiabrera scrisse il *Foresto*, la *Gotiade*, la *Firenze*, l'*Ama-deide*, il *Ruggiero*, tutti poemi eroici, oltre ventidue poemetti profani e quattordici sacri. Il Villafranchi, lo Stigliani e altri cantarono la scoperta dell'America, e anche il Tassoni avea preso a scrivere sullo stesso argomento il suo *Oceano*, quando con miglior consiglio e con più chiara coscienza delle sue attitudini si volse a fare nella *Secchia rapita* la parodia delle forme eroiche. Di tanti poemi epici non uno solo è rimasto. Ce n'è di tutti gli argomenti, sacri e profani, cavallereschi, eroici, mitologici, perché erano capricci individuali, e mancava l'argomento del secolo. Novissimo e popolarissimo argomento era la scoperta dell'America, che ispirò al Tasso la più geniale delle sue concezioni, il viaggio alle isole Fortunate.² Ma fu trattato col solito bagaglio classico, e il mondo nuovo apparve stanca e vieta reminiscenza di un mondo poetico già decrepito.

Il mondo eroico di quel secolo era stato fabbricato dal Concilio di Trento. Ed era una ristaurazione del mondo cattolico alle prese co' turchi, e vincitore meno per virtù propria che per la grazia di Dio. Questo argomento di tutt'i poemi cavallereschi, sciolto nella buffoneria del Pulci e nell'ironia dell'Ariosto, purgato e nobilitato dal Tasso, era divenuto l'accento «ufficiale» del secolo. Il poeta di questa ristaurazione fu Gabriello Chiabrera, che compiuti i suoi studi a Roma, educato da' gesuiti, guidato da Speron Speroni, ritiratosi nella nativa Savona pieno il capo di testi greci e latini e d'arti poetiche, verseggiò instancabilmente, sino alla tarda età di ottantasei anni, fra le ammirazioni de' principi e de' letterati. In tre volumi di liriche³ non ti è facile incontrare un

1. *Alcuni . . . Granata*: cfr. ancora le lezioni giovanili: «Dopo il Tasso, l'Italia non ebbe più poemi: i poemi, che ancora si composero, erano lirici, sotto forma epica: lirico-elegiaci, come nel *Conquisto di Granata* del Graziani, in cui gli affetti sono tutti gravi al modo del Tasso, ma fioriti e ornati . . .»; vol. cit., p. 230. Per l'accento, che segue, ai poemi sulla scoperta dell'America, probabilmente il De Sanctis ebbe sott'occhio l'Emiliani-Giudici, op. cit., II, pp. 251-2. *Ibid.*, p. 239, nota 1, i titoli dei cinque poemi di Gabriello Chiabrera e l'indicazione delle altre sue opere sacre e profane. 2. *che ispirò . . . Fortunate*: cfr. *Ger. lib.*, xv, 3 sgg. Cfr. pp. 593 e 598. 3. *In tre volumi di liriche*: è da presumere si riferisca all'edizione delle *Rime*, Milano 1807-8, voll. 3, Tipografia de' Classici italiani.

pensiero o una immagine che ti arresti, e avendo a mano argomenti nobilissimi o affettuosissimi, niente è che ti mova o t'innalzi. Non ci è quasi avvenimento di qualche importanza che non sia da lui celebrato, come le vittorie su' pirati delle galee toscane,¹ la battaglia di Lepanto, le fazioni de' veneziani in Grecia. Lodi di principi abbondano, ma non mancano lodi di grandi capitani, e soprattutto di santi, come di Pietro, Paolo, Cecilia, Maria Maddalena, Stefano, Agata, e simili, a cominciare dalla Vergine. Vi s'inframmettono satire di eretici, come Lutero, Calvino e Beza, che sono vere invettive personali. Naturalmente non mancano anche gli amori, temi astratti, ne' quali spuntano già le Filli, le Amarilli e le Cloe, che più tardi invasero l'Arcadia.² Che più? Quando manca l'argomento vivo e presente, si esercita, come i collegiali, sopra generalità astratte, come il verno, le stelle, Muzio Scevola, il ratto di Proserpina, il diluvio, Golia, Giuditta e simili. Canzoni e canzonette, ditirambi ed epitaffi, sonetti e poemi, trovi qui ogni varietà di forme, come ogni varietà di contenuto. Ora fa l'eroe, ora fa il cascante, e suona con la stessa facilità la tromba, la cetra, la lira e la sampogna, ora scimieggiando Pindaro, ora Anacreonte. Le feste principesche gli forniscono materia di favole boscherecce e di drammi musicali. Ma tutto è a uno stampo, e tratta di argomenti commoventissimi e presenti con la stessa indifferenza che scrive di Proserpina o di Chirone.³ In luogo di chiudersi nel suo argomento e cercarne le latebre, divaga in fatti mitologici o in generalità rettoriche, e riesce vuoto e freddo. Dee far le lodi di san Francesco? Ed eccoti una tirata sulla fame dell'oro.⁴ Gli manca ogni talento pittorico, ogni movimento di affetto o d'immaginazione, e non ha alcuna esaltazione o entusiasmo lirico. C'è più poesia nelle vite del Cavalca, che in queste sue insipide Maddalene, Lucie, Cecilie, Stefani e Sebastiani. Dante in pochi tratti ti

1. come . . . toscane: cfr. *Rime, Canzoni eroiche*, LXVII sgg., ed. cit., I, pp. 145 sgg. Degli altri componimenti ricordati, quello sulla vittoria di Lepanto, in *Canzoni lugubri*, ibid., IV, pp. 236 sgg.; quello per le fazioni dei Veneziani in Grecia, in *Canzoni eroiche*, ibid., III, pp. 8 sgg.; le rime d'argomento religioso, in *Canzoni sacre*, ibid., pp. 263 sgg., le satire contro Calvino, Lutero e Teodoro Beza, in *Canzoni morali*, ibid., pp. 311 sgg.
2. Naturalmente . . . Arcadia: cfr. *Canzonette amorose*, ibid., II, pp. 3 sgg. Dei componimenti citati subito dopo, i primi quattro sono in *Poemeti profani*; *Il Diluvio*, *La disfida di Golia* e *La Giuditta* in *Poemeti sacri*, ibid., III. 3. *Proserpina* . . . *Chirone*: entrambi in *Poemeti profani*, ibid., pp. 35 sgg. 4. Cfr. *Per San Francesco*, in *Canzoni sacre*, ibid., I, p. 302. *Ibid.* anche i componimenti ricordati più oltre.

fissa nella memoria santo Stefano¹ assai meglio che non fa in sette strofe il Chiabrera, errante tra reminiscenze sacre e profane, e affatto incapace di cogliere l'individuo nella sua personalità. In qualche strofa di fra Jacopone senti la Vergine; ma non la trovi nelle cento strofe che le sono qui consacrate. Il martirio di san Sebastiano è materia pietosissima. In mano al Chiabrera diviene ampollosa e fredda rettorica.² Dove non è insipido, riesce pretensioso, come quando, esortando le muse a cantare il santo trafitto, dice:

*tendete, arciere d'ammirabil canto,
musicì dardi al saettato Santo.*³

Se guardi alla materia, ci è qui tutto il mondo eroico, morale e religioso del cristianesimo, ma non ce n'è lo spirito, né poteva infonderlo co' suoi decreti il Concilio di Trento. La letteratura religiosa è una moda, anzi che un sentimento; lo spirito vi rimane estraneo, e si conserva classico e letterario quanto alle forme, nell'indifferenza del contenuto. Che cosa move davvero o interessa il Chiabrera? Nulla, perché nella sua coscienza nulla ci è, non fede, non moralità, non patria, e non amore, e non arte, ancorché di tutto questo tratti. Certo, il Chiabrera è un bravissimo uomo, sinceramente pio e onesto, natura soave e tranquilla. Ma perché un contenuto sia poetico, non basta sia nell'animo come un mondo abituale e tradizionale, a quel modo che era nel Chiabrera: dee essere passione, che stimoli l'immaginazione e svegli la meditazione. Una passione l'ha il Chiabrera, e non è pel contenuto, a lui indifferente, quale esso sia, ma per le forme. Dico forme, e non forma, perché a lui manca pure quel senso della bellezza e della forma, che fa grandi i nostri artisti del Cinquecento. Perciò gli fa difetto ogni qualità di poeta e di artista, la fede del contenuto⁴ e il senso della forma. Ha pure in grado mediocrissimo quel senso musicale, che natura concede così facilmente a italiani, sgraziato nell'intreccio delle rime e nella combinazione de' suoni, e talora dà in dissonanze e stonature. La sua idea fissa è di trovare, come Colombo, un mondo nuovo, e parve a' contemporanei ci fosse riuscito, sì che Urbano scrisse sulla sua tomba: «novos orbes poëticos in-

1. Dante . . . Stefano: cfr. *Purg.*, xv, 106 sgg. Per l'episodio dantesco, si veda più indietro, p. 205. 2. *Il martirio . . . rettorica*: cfr. *Per San Sebastiano*, in *Canzoni sacre*, ibid., I, pp. 288 sgg. 3. Vv. 29-30. 4. *del contenuto*: così nel ms. e nelle edizioni Morano. Nell'edizione Croce e successive: «nel contenuto».

venit».¹ Mondi nuovi poetici ci erano allora, ed erano i mondi che creavano Camoens, Cervantes, Montaigne, Shakespeare e Milton. Ma in Italia, mancata ogni vita interiore, la novità era nelle forme, ed esausto il mondo latino, il Chiabrera si mise a cercar novità nel mondo greco: «thebanos modos fidibus hetruscis adaptare primus docuit», dice Urbano. I quali modi tebani sono le strofe, l'antistrofe e l'epodo, accozzamenti di parole fuor dell'usato,² costruzioni artificiali, una certa moralità astratta e volgare, una sobrietà e semplicità di colori. Forme meccaniche, le quali non vengono da virtù interiore, ma sono pura imitazione. Anzi niente è più lontano dallo spirito del Chiabrera che la bellezza greca, quel candore, quella grazia, e quella semplicità; e spesso la sua semplicità è aridità, il suo candore è volgarità, e la sua grazia è cascaggine; affettato e pretensioso in quei modi e in quelle forme, che presso i greci sono vezzi nati: veggasi il suo *Ditirambo*.³ Del resto, più che nell'eroico, riesce nel grazioso, e se oggi alcuna cosa si legge pure di lui, sono alcune sue canzonette. Ma chi ricordi l'*Aminta*, giudicherà queste canzonette assai povera cosa. Anche il Gravina studiò alla greca semplicità, come medicina al secolo trionfo e manierato, e sforzandosi di esser semplice, riuscì insipido, freddo e volgare. Gli è che l'imitazione greca, dopo tanto latineggiare, era il naturale sviluppo di un fatto puramente letterario e meccanico, non animato da alcuna vita interiore di poeta o di secolo.⁴

Un altro poeta eroico fu il senatore Vincenzo Filicaia, di cui

1. Cfr. il noto brano dell'*Autobiografia*: «Ei seguia l'esempio di Cristoforo Colombo suo cittadino, ch'egli voleva trovar nuovo mondo, o affogare», riportato, oltre che dal Tiraboschi (*Storia*, ed. cit., VIII, p. 417) e dall'Emiliani-Giudici (*Storia* cit., II, p. 237), nella prefazione dell'ed. cit. delle *Rime*. Nella stessa prefazione figura integralmente l'epigrafe, dettata da Urbano VIII, della quale qui e poco più oltre sono dati due passi («scopri nuovi mondi poetici»; «per primo insegnò ad adattare i modi tebani sulla lira toscana». Cfr. Orazio, *Epist.*, I, III, 12-3). 2. Analogamente l'Emiliani-Giudici: «Fu il primo a introdurre nello idioma italiano le parole composte al modo dei Greci, ovvero a rimpasticciare due o tre vocaboli in uno . . .»; op. cit., II, p. 238. 3. *Ditirambo all'uso de' Greci*, in *Vendemmie di Parnaso*, LIII, *Rime* cit., II, pp. 227 sgg. 4. Sul Gravina critico e teorico del teatro, si veda più oltre, p. 709. Per i suoi infelici tentativi poetici, le tragedie grecizzanti e le ecloghe, cfr. i giudizi del Baretto (*Frusta letteraria*, ed. cit., pp. 15-6) e di Voltaire («Gravina écrivit dans le même temps sur les principes de l'art en homme de génie, et fit des tragédies pitoyables»), riecheggiati dal De Sanctis nelle lezioni giovanili: «Tale il Gravina, poeta pessimo e critico solenne, come poi il Laharpe in Francia»; op. cit., II, p. 66.

rimangono le canzoni per la liberazione di Vienna. Prende volentieri accento di profeta, e si dà tutta l'apparenza di un sacro furore. Sembra non parli, ma canti, anzi urli, col pugno teso, gli occhi stralunati, gli atti convulsi. Ammassa esclamazioni, interrogazioni, ripetizioni, con un grande rimbombo di suoni e di frasi. Pomposa rettorica, nella quale si scopre la simulazione della vita. Non è in lui alcun sentimento del reale, ma un calore d'immaginazione, un orecchio musicale, ed una non mediocre abilità nella fattura del verso, che gli assegna un posto tra' poeti di second'ordine.¹

Il Chiabrera e il Filicaia furono anche poeti nazionali. L'uno lamenta la vita molle de' guerrieri italiani, o, com'egli dice, la leggiadria dell'italica gente:

E dove

*calzar potrassi una gentil scarpetta,
un calcagnetto sì polito?*

*Lungo fora a narrar come son gai
per trapunto i calzoni, e come ornate
per entro la casacca in varie guise
serpeggiando sen van bottonature.
Splendono soppannati i ferraiuoli
bizzarramente; e sulla coscia manca
tutti d'argento arabescati e d'oro
ridono gli elsi della bella spada.²*

Dell'altro è il verso celebre:

O fossi tu men bella, o almen più forte!³

Ma l'Italia era per loro un sentimento così superficiale come la religione, un tema a sonetti e canzoni, come le *Vendemmie* o le *Lodi di Cristina*.⁴ Quando il Filicaia domanda all'Italia dov'è il suo

1. *Un altro . . . ordine*: ancora nelle lezioni giovanili: « Nel Seicento, in cui si ebbe un momento nel quale interessi politici e religiosi confluirono, furono composte le già ricordate canzoni del Filicaia per Giovanni di Polonia e per la Regina di Svezia. Le quali non sono prive di pregio, e già il solo tentare una poesia maschia in tempi di corruttela è cosa meritoria; senonché, d'accordo con le condizioni letterarie di quel secolo in Italia, l'energia che vi appare è vernice, è apparenza, non sostanza; molta rettorica, epperò moltissima chiarezza; forma splendida, ma pensieri comuni e volgari; sentimenti personali e aristocratici, non nazionali e sociali . . . »; *ibid.*, I, p. 148. Anche Settembrini: « Fiacco, non di fantasia, ma di sentimento »; *Lezioni cit.*, II, p. 138. 2. Chiabrera, *Sermone a Jacopo Gaddi*, vv. 29-31 e 43-50, in *Sermoni*, XX, ed. cit., II, pp. 315-6. 3. Filicaia, sonetto *Italia, o tu cui feo la sorte*, v. 5; in *Poesie e lettere*, Firenze 1864, p. 76. 4. Le *Vendemmie di Parnaso*, ed. cit., II; i sonetti e le canzoni del Filicaia dedicati a Cristina di Svezia, in *Poesie cit.*, pp. 245 segg.

braccio, e perché si serve dell'altrui,¹ e ricorda che gli stranieri sono tutti nemici nostri, e furono nostri servi, senti ch'è a mille miglia lontano dalla realtà, che vagheggia un'Italia di tradizione e di reminiscenza, di cui non è più vestigio neppure nella sua coscienza, ch'egli medesimo non prende sul serio le sue maraviglie e i suoi furori, e che le sue parole sono ebollizioni e ciance rettoriche. I contemporanei erano pure fatti così; e ammiravano quel bel sonetto tirato giù con un solo impeto tra mille splendori di una calda immaginazione, come ammiravano una bella predica, salvo a far tutto il contrario di quello che diceva il Vangelo e il predicatore.

Questa è la vita morale, religiosa e nazionale italiana a quel tempo: un mondo tradizionale tornato in moda, favorito dagli interessi, mantenuto nelle sue apparenze, rimbombante nelle frasi, non sentito, non meditato, non ventilato e rinnovato, non contrastato e non difeso, non realtà e non idealità, cioè a dire non praticato nella vita, e non scopo o tendenza della vita. Il tarlo della società era l'ozio dello spirito, un'assoluta indifferenza sotto quelle forme abituali religiose ed etiche, le quali, appunto perché mere forme o apparenze, erano pompose e teatrali. La passività dello spirito, naturale conseguenza di una teocrazia autoritaria, sospettosa di ogni discussione, e di una vita interiore esaurita e impaludata, teneva l'Italia estranea a tutto quel gran movimento d'idee e di cose da cui uscivano le giovani nazioni di Europa; e fin d'allora ella era tagliata fuori del mondo moderno, e più simile a museo che a società di uomini vivi.

La letteratura era a quell'immagine, vuota d'idee e di sentimenti, un gioco di forme, una semplice esteriorità. Si frugava nel vecchio arsenale classico, si giravano e rigiravano quei pensieri e quelle forme. Il mondo greco appena libato era corso in tutte le direzioni, e dava un certo aspetto di novità alle forme letterarie. La poesia italiana nella sua lunga durata avea messo in circolazione un repertorio oramai fatto abituale e vuoto di affetto;² e non ci essendo la forza di rinnovare il contenuto, tutti eran dietro ad aguzzare, assottigliare, ricamare, manierare, colorire un mondo invecchiato che non dicea più niente allo spirito. Meno il contenuto era vivo, e più le forme erano sottili, pretensiose, sonore. Nacque

1. *Quando . . . altrui*: nel secondo sonetto *All'Italia*: «Dov'è Italia il tuo braccio? E a che ti servi / tu dell'altrui? . . .»; *ibid.*, p. 76. 2. *vuoto di affetto*: così nel ms. Nelle edizioni Morano e successive: «vuoto di effetto».

una vita da scena, con grande esagerazione e abbondanza di frasi, un eroismo religioso, patriottico, morale a buon mercato, perché dietro alle parole non ci era altro. Di questo eroismo rettorico il più bel saggio è la *Fortuna* del Guidi, il quale trovò modo di rendere ridicola e millantatrice la Fortuna di Dante:¹ tanto si era perduto il senso del vero e del semplice. E ne uscì quella maniera preziosa e fiorita, della quale dava già esempio l'Aretino, quando la sua mente non era abbastanza solleticata dall'argomento. Uno degl'ingegni meno guasti fu il Chiabrera: pur sentasi questo suo epitaaffio a Raffaello:

*Per abbellir le immagini dipinte,
alle vive imitar pose tal cura,
che a belle far le vere sue natura
oggi vuole imitar le costui finte.*²

E il prezioso non è solo ne' concetti, ma nelle forme, cercandosi i modi più disusati in dir cose le più semplici. Ecco un esempio di queste forme preziose nella *Fortuna* del Guidi:

*Questa è la man che fabbricò sul Gange
i regni agl'Indi, e sull'Oronte avvolse
le regie bende dell'Assiria a' crini;
pose le gemme a Babilonia in fronte,
recò sul Tigri le corone al Perso,
espose al piè di Macedonia i troni.*³

Tra' verseggiatori più preziosi e affettati è da porre il Lemene, e tra' più civettuoli e fioriti Giovambattista Zappi. La degenerazione del genere si vede nel Frugoni, il più vuoto e il più pretensioso.

Spettacolo assai istruttivo è questo di un popolo che per parecchie generazioni spende tutta la sua attività intorno a quistioni di forme, ed erge a suo obbiettivo la parola in sé stessa, staccata da ogni contenuto. Che è divenuta Firenze, la madre di Dante, di Michelangiolo e di Machiavelli? Eccola, quale è vantata dal Filicaia:

1. Per la *Fortuna* di Dante (*Inf.*, VII, 73 sgg.), cfr. pp. 186 e 206. Sulla celebrata canzone allegorica del Guidi, *Una donna superba al par di Giuno*, nelle lezioni giovanili: «Un sol poeta ci diede una canzone che può tenersi perfetto modello di siffatta poesia: il Guidi, che forse sarebbe oggi del tutto dimenticato, se la canzone alla Fortuna non lo avesse reso immortale. Canzone sublimissima, in cui è felicemente trovato e felicemente condotto il contrasto delle due idee principali»; op. cit., I, pp. 149-50. 2. Chiabrera, *Epitaffi*, XXIX, ed. cit., II, p. 226. 3. Vv. 43-8.

*Qui del puro natio dolce idioma
l'oro s'affina; e se non è a' di nostri
spenta la gloria de' toscani inchiostri,
forse invidia ne avranno Atene e Roma.*

*Qui d'ogni voce il peso, il senso, il suono
a rigoroso esame ognor si chiama,
e il reo si purga e si trasceglie il buono.
Onde l'alto lavor fregia e ricama
la gran maestra del parlar, che trono
erge a sé stessa, ed a sé stessa è fama.¹*

Firenze è la gran maestra della parola. Là è il suo trono e la sua fama. E qual meraviglia che gli uomini di qualche ingegno, trovando insipida e invecchiata la parola, l'ornano, l'aguzzano, l'imbellettano, e, come dice il Filicaia, vi fanno intorno fregi e ricami? Né ci è coscienza che tanto liscio al di fuori,² con tanta insipidezza e vacuità nel fondo, è un'ultima forma della decadenza; anzi abbondano i Pindari e gli Anacreonti, moltiplicano i poeti in tutt'i canti d'Italia, e co' poeti le accademie, e si tengono primi in tutta Europa, della quale ignorano la coltura.

Possiamo ora spiegarci come l'Arcadia acquistò l'importanza di un grande avvenimento, sì che per parecchie decine di anni occupò l'attenzione pubblica. Si videro uomini dottissimi e gravissimi fanciulleggiare tra quei pastori e pastorelle, e dettar le leggi dell'Accademia con una solennità, come fossero le leggi delle dodici tavole. Parea che a restaurare la poesia e il buon gusto bastasse l'osservanza di alcune regole, e moltiplicarono i medici, quando il malato era morto. Gli arcadi, rimasti proverbiali, come di gente dotta e insieme frivola, per correggere l'eroico si gettarono nel pastorale, come se trasportando la vita ne' campi e tra' pastori, trovassero quella naturalezza e semplicità che non è nella materia, ma nell'anima dello scrittore. Furono aridi, insipidi, leziosi, affettati, falsi.

Il re del secolo, il gran maestro della parola, fu il cavalier Marino, onorato, festeggiato, pensionato, tenuto principe de' poeti antichi e moderni, e non da plebe, ma da' più chiari uomini di quel tempo. Dicesi che fu il corruttore del suo secolo. Piuttosto è lecito di dire che il secolo corrippe lui, o, per dire con più esattezza,

1. *Nel riaprimiento dell'Accademia della Crusca*, sonetto VI, vv. 1-4 e 9-14.

2. *tanto liscio al di fuori*: così nel ms. Nelle edizioni Morano e successive: «con tanto liscio al di fuori».

non ci fu corrotti, né corruttori.¹ Il secolo era quello, e non potea esser altro, era una conseguenza necessaria di non meno necessarie premesse. E Marino fu l'ingegno del secolo, il secolo stesso nella maggior forza e chiarezza della sua espressione. Aveva immaginazione copiosa e veloce, molta facilità di concezione, orecchio musicale, ricchezza inesauribile di modi e di forme, nessuna profondità e serietà di concetto e di sentimento, nessuna fede in un contenuto qualsiasi. Il problema per lui, come pe' contemporanei, non era il che, ma il come. Trovava un repertorio esausto, già lisciato e profumato dal Tasso e dal Guarini, i due grandi poeti della sua giovinezza. Ed egli liscio e profumò ancora più, adoperandovi la fecondità della sua immaginazione e la facilità della sua vena. La moda era alle idee religiose e morali, e il Murtola scriveva il *Mondo creato*,² il Campeggi le *Lagrima della Vergine*, e il Marino la *Strage degli innocenti*, e le sue stesse poesie erotiche involupava in veli allegorici. Ma la vita era in fondo materialista, gaudente, volgare, pettegola, licenziosa; il naturalismo viveva nella sua forma più grossolana sotto a quelle pretensioni religiose. Le prime poesie del Marino furono sfacciatamente lubriche, come la prima sua giovinezza; e quando venne a età più matura, cercò non la correzione, ma la decenza esteriore, decorando i suoi furori erotici di un ammanto allegorico.

Nelle tradizioni della poesia ci è un concetto, che mette capo in Circe ed Ulisse, ed è l'imbestiamento dell'uomo per opera dell'amore, e la sua liberazione per opera della ragione. Questo concetto diviene un episodio importante in tutte le nostre poesie romanzesche ed eroiche, ed è anche la Musa che ispira Dante e il Petrarca. Angelica, Alcina, Armida sono le Circi italiane, co' loro giardini, co' loro palagi e castelli incantati, co' loro viaggi attra-

1. *Dicesi . . . corruttori*: analogamente nelle lezioni giovanili: «Si è ingiusti nell'accusare il Marino come il corruttore dei suoi tempi, laddove i tempi corrupevano lui, ed egli non poteva riformare la società di cui era eco»; vol. cit., p. 142. L'interpretazione desanctisiana del Marino si svolge sulla linea inaugurata dal Sismondi e felicemente sviluppata nelle *Lezioni* del Settembrini. Per la storia della critica marinista fino al De Sanctis e oltre, cfr. Franco Croce, in *Classici italiani* cit., II, pp. 47-87. 2. *il Mondo creato*: per analogia col titolo del poemetto del Tasso. Il poema in sedici canti di Gaspare Murtola, che dette il via alla sua chiassosa polemica col Marino, apparve nel 1608, per i tipi del Deuchino, col titolo *La creazione del mondo*. Le *Lagrima della Vergine* di Rodolfo Campeggi, «poema eroico in sedici pianti», furono stampate a Bologna nel 1618; la *Strage degli Innocenti* del Marino, a Venezia, nel 1633.

verso lo spazio. Questo è l'episodio più interessante, anzi è il concetto fondamentale della *Gerusalemme liberata*.¹ L'episodio del Tasso incastrato fra elementi religiosi ed eroici diviene ora esso solo il poema, diviene l'*Adone*.

La storia del naturalismo poetico incomincia nell'*Amorosa visione*, e finisce nell'*Adone*.² I due poemi sono assai simili di concetto. L'amore, principio della generazione, è anima del mondo, è la corona della natura e dell'arte, in esso s'inizia, in esso si termina il circolo della vita. Venere e Adone è la congiunzione non solo spirituale, ma corporale del divino e dell'umano; è l'amore sensuale che investe tutta la natura, cielo e terra. Nel paradiso teologico di Dante il corpo si solve nello spirito; ma in questo paradiso mitologico lo spirito ha la sua perfezione e la sua vita nell'amore sensuale. Un senso tragico si aggiunge a questa commedia terrena. L'uomo è mortale, e i suoi piaceri sono lievi e fugaci; e la conclusione è la morte di Adone fra il compianto degli immortali.

La base è l'amore sensuale rappresentato in tutt'i suoi gradi nel giardino del Piacere, uno di quei giardini d'amore già celebri nelle rime del Poliziano, dell'Ariosto e del Tasso, qui diviso in cinque giardini corrispondenti a' cinque sensi, sì che questa sola descrizione prende già buona parte del poema.³ Nel giardino del Tatto Adone gode gli ultimi diletti, e s'india, è rapito in cielo, attinge la felicità. Il cielo o il paradiso del Marino non comprende che la Luna, Mercurio e Venere, tutto l'universo dell'amore. La Luna è la sede della natura, Mercurio è la sede dell'arte, e sede dell'amore è Venere. È tutto il cielo della vita, simile a' diversi gradi dell'*Amorosa visione*. Ma l'apoteosi e il trionfo dell'amore è di breve durata, e Venere non ha il tempo di rendere immortale il suo amato. Adone muore, vittima della gelosia di Marte, e gli ultimi canti narrano la morte di Adone, il compianto di Venere e degli dei, e le sue esequie.

È inutile dire che tutte queste combinazioni non hanno pel

1. *Questo . . . liberata*: cfr. *Ger. lib.*, xv, 63 sgg. e xvi; in proposito cfr. anche p. 583. Intorno al motivo ispiratore dell'*Adone*, il Settembrini: «L'*Adone* nasce dalla *Gerusalemme*, come la voluttà dall'amore; anzi è un episodio della *Gerusalemme* disteso a poema e distemperato, è l'episodio dell'amore di Armida e Rinaldo»; *Lezioni cit.*, II, p. 271. 2. *La storia . . . Adone*: sul contenuto e il significato del poemetto del Boccaccio, cfr. pp. 288 sgg. 3. *La base . . . poema*: cfr. *Adone*, canto vi. Gli episodi ricordati nel periodo che segue sono rispettivamente nei canti VIII e X. Per la Luna, sede della natura, cfr. x, 30; per Mercurio, *ibid.*, 109; per Venere, XI, 9.

Marino alcun valore effettivo ed intrinseco, e che esse sono una materia qualunque arricchita di moltissime favole mitologiche, buona a sviluppare le sue forze poetiche, il solito macchinismo fantastico dell'amore ne' poemi italiani. I concetti e le passioni sono insulse personificazioni, come l'amore, l'arte, la natura, la filosofia, la gelosia, la ricchezza ed altre figure allegoriche.¹ Dico insulse, perché a quelle personificazioni manca e la profondità del significato e la serietà della vita. È lo scheletro de' poemi italiani, aggiuntivi anche certi episodii ingegnosi per far la corte alle famiglie principesche d'Italia e alla casa di Francia.² Ma è un puro scheletro, dove non penetra per alcuno spiraglio la vita. E poichè quello solo c'interessa che vive, questo poema non c'ispira nessuno interesse. Non c'è un solo personaggio che attiri l'attenzione e lasci di sé un vestigio nella memoria; non una sola situazione drammatica o lirica di qualche valore. La vita è materializzata e allegorizzata, tutta al di fuori, ne' suoi accidenti, contrasti e simiglianze esteriori; e come le simiglianze o i contrasti esterni sono infiniti, nascono rapporti capricciosi, arbitrarii tra le cose, che sono veri, quanto a questa o a quella apparenza, ma ridicoli e falsi per rispetto alla totalità della vita. Abbiamo veduto in che modo la rosa è rappresentata nel Poliziano, nell'Ariosto e nel Tasso.³ Sono pochi particolari che lueggiano la rosa nella sua individualità, e non alterano la sua natura. Sentite ora la rosa del Marino:

*Rosa, riso d'amor, del ciel fattura,
rosa del sangue mio fatta vermiglia,
pregio del mondo e fregio di natura,
della terra e del sol vergine figlia,
d'ogni ninfa e pastor delizia e cura,
onor dell'odorifera famiglia;
tu tien d'ogni beltà le palme prime,
sopra il vulgo de' fior donna sublime.
Quasi in bel trono imperatrice altera*

1. *ed altre figure allegoriche*: intende le allegorie premesse ai singoli canti: l'amore, I; l'arte, la natura e la filosofia, X; la ricchezza, II; la gelosia, XII. 2. *aggiuntivi* . . . *Francia*: allude alla descrizione degli stemmi dei principi italiani e della Casa di Francia, che decorano la fontana di Apollo (canto IX); al racconto che Apollo fa a Adone delle imprese guerresche degli ultimi due re di Francia e dei duchi sabaudi (X) e all'episodio finale del poema, la giostra in onore di Adone morto, alla quale prendono parte i rappresentanti delle maggiori casate italiane (XX). 3. *Abbiamo* . . . *Tasso*: cfr. *Stanze per la giostra*, I, 78; *Orl. fur.*, I, 42; *Ger. lib.*, XVI, 14. Cfr. pp. 359, 448-9.

siedi colà su la nativa sponda.
 Turba d'aure vezzosa e lusinghiera
 ti corteggia d'intorno e ti feconda;¹
 e di guardie pungenti armata schiera
 ti difende per tutto e ti circonda.
 E tu fastosa del tuo regio vanto
 porti d'or la corona e d'ostro il manto.
 Porpora de' giardin, pompa de' prati,
 gemma di primavera, occhio d'aprile,
 di te le grazie e gli amoretto alati
 son ghirlanda alla chioma, al sen monile.
 Tu qualor torna agli alimenti usati
 ape leggiadra, o zeffiro gentile,
 dà lor da bere in tazza di rubini
 rugiadosi licori e cristallini.

Non superbisca ambizioso il sole
 di trionfar fra le minori stelle,
 ché ancor tu fra' ligustri e le viole
 scopri le pompe tue superbe e belle.
 Tu sei con tue bellezze uniche e sole
 splendor di queste piagge, egli di quelle;
 egli nel cerchio suo, tu nel tuo stelo,
 tu sole in terra ed egli rosa in cielo.

E ben saran tra voi conformi voglie,
 di te fia 'l sole, e tu del sole amante.
 Ei delle insegne tue, delle tue spoglie
 l'aurora vestirà nel suo levante.
 Tu spiegherai ne' crini e nelle foglie
 la sua livrea dorata e fiammeggiante,
 e per ritrarlo ed imitarlo appieno,
 porterai sempre un piccol sole in seno.²

Evidentemente, qui non ci è il sentimento della natura, e non la schietta impressione della rosa. Hai combinazioni astratte e arbitrarie dello spirito, cavate da somiglianze accidentali ed esterne, che adulterano e falsificano le forme naturali, e creano enti mostruosi che hanno esistenza solo nello spirito. La vita pastorale già nel Tasso ha i suoi ricami, che però fregiano forse un po' troppo, ma non adulterano gli oggetti e i sentimenti. Ed anche l'*Adone* ha il suo pastore, che vuole imitare, anzi oltrepassare il pastore di Erminia,³ e conchiude così:

1. Così nel ms. e nelle edizioni Morano, come nel testo presumibilmente a disposizione del De Sanctis: G. B. Marino, *Opere*, Napoli 1861. Si legga: «ti corteggia d'intorno e ti seconda». 2. *Adone*, III, 156-60. 3. *Ed anche* . . . *Erminia*: cfr. *ibid.*, I, 132 sgg. e *Ger. lib.*, VII, 1 sgg.

*Lungi da' fasti ambiziosi e vani,
mi è scettro il mio baston, porpora il vello,
ambrosia il latte, a cui le proprie mani
servon di coppa, e nettare il ruscello.
Son ministri i bifolchi, amici i cani,
sergente il toro e cortigian l'agnello,
musici gli augelletti e l'aure e l'onde,
piume l'erbette, e padiglion le fronde.¹*

Queste lambicature e finezze di spirito egli le chiama in una sua lettera a Claudio Achillini ricchezze di concetti preziosi, e ivi pone l'eccellenza della poesia:

*È del poeta il fin la meraviglia:
parlo dell'eccellente e non del goffo;
chi non sa far stupir, vada alla striglia.²*

La novità e la meraviglia non è nel repertorio, che è vecchissimo, un rimpasto di elementi e motivi per lungo uso divenuti ottusi; ciò che è ripulito e messo a nuovo è lo scenario, o lo spettacolo, vecchio anch'esso, ma lustrato e inverniciato. Il qual lustro gli viene non dalla sua intima personalità più profondamente esplorata o sentita, ma da combinazioni puramente soggettive, ispirate da simiglianze o dissonanze accidentali, e perciò tendenti al paradosso e all'assurdo: di che nasce quello stupore in che il Marino pone il principale effetto della poesia. Né queste combinazioni artificiali sono solo intorno alle cose, come giardini, campi, fiori, ma anche intorno alle persone allegoriche, come la gelosia, l'amore, e intorno agli atti, come il riso, il bacio. Il Marino confessa di avere innanzi un zibaldone, dove avea scritto per ordine di materia quello che di più piccante e meraviglioso avea trovato ne' poeti greci, latini e italiani e anche spagnuoli;³ e ammassa e concentra

1. *Adone*, I, 149. Il quarto verso nella lezione più recente suona: «scusano coppa, e nettare il ruscello». 2. *Queste . . . striglia*: cfr. la lettera all'Achillini del gennaio 1620 e *Murtoleide*, fischiaia xxxiii. 3. *Il Marino . . . spagnuoli*: nella lettera cit. a Claudio Achillini: «L'incontrarsi con altri scrittori può adivenire in due modi: o per caso o per arte. A caso non solo non è impossibile ma è facile essermi accaduto, e non pur con latini o spagnuoli ma eziandio d'altre lingue, perciocché chi scrive molto non può far di non servirsi d'alcuni luoghi topici comuni . . . Le cose belle son poche e tutti gl'intelletti acuti, quando entrano nella specolazione d'un soggetto, corrono dietro alla traccia del meglio, onde non è meraviglia se talora s'abbattono nel medesimo . . .».

tutti quei tesori di concetti preziosi in un punto solo. Ma non è un freddo imitatore e raccoglitore. La sua immaginazione si avviva tra quelle ricchezze, e diviene attiva, si fa alleata dello spirito, trasforma quelle combinazioni e quei rapporti in immagini, e le immagini hanno il loro finimento nella facile e briosa vocalità de' suoni. Talora i concetti stessi spariscono; ma rimane sempre un'onda melodiosa, la cantilena:

*Adone, Adone, o bell' Adon, tu giaci,
né senti i miei sospir, né miri il pianto;
o bell' Adone, o caro Adon, tu taci,
né rispondi a colei che amasti tanto!
Lasciami, lascia imporporare i baci,
anima cara, in questo sangue alquanto.
Arresta il volo, aspetta tanto almeno
che il mio spirto immortal ti mora in seno.¹*

La poesia italiana in quest'ultimo momento della sua vita non è azione, e neppure narrazione, è spettacolo vocalizzato, descrizione a tendenze liriche, tra lo scoppietto de' concetti, il lustro delle immagini, e la sonorità delle frasi e delle cadenze, e i vezzi delle variazioni. Il suo ideale è l'idillio, una vita convenzionale, mitologica, amorosa, allegrata dal riso del cielo e della terra. L'*Adone* è esso medesimo un idillio involupato in un macchinismo mitologico, come l'*Euridice*, la *Proserpina*.² Un idillio del Marino, di colorito freschissimo e moderno, tutto impregnato di ardente sensualità, è la sua *Pastorella*.³ Chi ricordi la «pastorella» di Guido Cavalcanti, così sobria e semplice nella sua maniera, può misurare fino a qual grado di ricercatezza nello sviluppo e nelle determinazioni di queste situazioni liriche era giunta la poesia. Pure la sensualità era ancora quello che rimaneva di vivo in questi poeti seicentistici, esalata in tenerezze, languori, voluttà, galanterie e dolcitudini.

Un ideale frivolo e convenzionale, nessun senso della vita reale, un macchinismo vuoto, un repertorio logoro, in nessuna relazione con la società, un assoluto ozio interno, un'esaltazione lirica a freddo, un naturalismo grossolano sotto velo di sagrestia, il luogo comune sotto ostentazione di originalità, la frivolezza sotto forme

1. *Adone*, XVIII, 161. 2. Intende i due «idillj favolosi», l'*Orfeo* («Lungo la riva d'Ebro») e la *Proserpina* («Avea l'eterno Giove»). 3. *La Pastorella*, «Là dove in seno all'ombre, in grembo a' fiori». Per la «pastorella» di Guido Cavalcanti, ricordata nel periodo che segue, cfr. p. 50.

pompose e solenni, l'inezia collegata con l'assurdo e il paradosso, la vista delle cose superficiale e leggiera, la superficie isolata dal fondo e alterata con relazioni artificiali, la parola isolata dall'idea e divenuta vacua sonorità, questi sono i caratteri comuni a tutt'i poeti della decadenza, messa la differenza degl'ingegni.

Questi caratteri sono più o meno comuni a tutte le forme dello scrivere, tragedie, commedie, poemi, idillii, canzoni, discorsi, prefazioni, descrizioni, narrazioni, orazioni, panegirici, quaresimali, epistole, verso e prosa.

Il Marino della prosa fu Daniello Bartoli, fabbro artificiosissimo e insuperabile di periodi e di frasi, di uno stile insieme prezioso e fiorito. È stato in ogni angolo quasi della terra;¹ ha fatto migliaia di descrizioni e narrazioni: non si vede mai che la vista di tante cose nuove gli abbia rinfrescate le impressioni. Retore e moralista astratto, pieno il capo di mitologia e di sacra Scrittura, copiosissimo di parole e di frasi in tutto lo scibile, colorista brillante, credé di poter dir tutto, perché tutto sapeva ben dire. La natura e l'uomo non è per lui altro che stimolo e occasione a cavargli fuori tutta la sua erudizione e frasario. Altro scopo più serio non ha. Estraneo al movimento della coltura europea e a tutte le lotte del pensiero, stagnato in un classicismo e in un cattolicismo di seconda mano, venutogli dalla scuola, e non frugato dalla sua intelligenza, il suo cervello rimane ozioso non meno che il suo cuore; e la sua attenzione è tutta intorno alla parte tecnica e meccanica dell'espressione. Tratta la lingua italiana, come greco o latino, come lingua morta, già fissata, e da lui pienamente posseduta. Sferza i pedanti col suo *Torto e Dritto del non si può*.² Fugge le smancerie toscane, e ricorda la risposta fatta a certi messi toscaneggianti, che domandavano qualche sussidio per rifare il ponte della loro città:

*Qualor, talor, e quinci e quindi, e guari,
rifate il ponte co' vostri danari.*³

1. È stato . . . terra: Croce, nelle note citt.: «Bisogna intendere, non di persona, ma con l'immaginazione». Sul Bartoli, nelle lezioni giovanili: «L'ambizione letteraria, che lo domina, fa che egli sia facondo e non eloquente. I suoi pensieri sono troppo fioriti, troppo lisciati; i concetti, brillanti piuttosto che sodi; più fantasia che sentimento; più spirito che verità»; op. cit., II, p. 46. 2. *Torto e Dritto del non si può*: cfr. p. 567 e relativa nota 1. 3. L'aneddoto è raccontato da Domenico M. Manni, in *Lezioni di lingua toscana*, VIII, Milano, Silvestri, 1824, p. 182.

La sua lingua spedita, colorita, elegante, copiosa ha quel carattere di lingua classica italiana già così spiccato nel Tasso, nel Guarini e nel Marino e in quasi tutt'i seicentisti. Il toscano parlato ha poca presa anche su moltissimi uomini colti della Toscana, e rimane stazionario in bocca al volgo. La lingua classica nella sua fattura esterna e gramaticale tocca in lui un alto grado di perfezione per copia e scelta di vocaboli, per regolarità di costruzione, per speditezza di giunture e movimenti musicali. Ama starsi nel minuto, notomizzare, descrivere, e vi spiega tutte le ricchezze del dizionario. Descrive lungamente e con infiniti particolari le chiocciole, e conchiude:

Eccovene in prima vestite di uno schietto drappo: argentine, bianche latate, grigie, nericate, morate, purpuree, gialle, bronzine, dorate, scarlattine, vermiglie. Poi, le addogate con lunghe strisce e liste di più colori a divisa, e quali se ne vergano per lo lungo, quali per lo traverso, alcune diritto, altre più vagamente a onda. Ma certe in vero maravigliose, lavorate a modo d'intarsiatura, con minuzzoli di più colori bizzarramente ordinati, o d'un musaico di scacchi, l'un bianco e l'altro nero, quanto alla figura formatissimi, e alle giunture non isfumati punto, ma con una division tagliente, come appunto fossero alabastro e paragone, strettamente commessi. Le più sono dipinte a capriccio, o granite, gocciolate, moscate, altre qua e là tòcche con certe leggerissime leccature di minio, di cinabro, d'oro, di verdazzurro, di lacca; altre pezzate con macchie più risentite e grandi; altre o grandinate di piastrelli o sparse di rotelle, o minutissimo punteggiate; altre corse di vene come i marmi, con un artificio senz'arte, o spruzzate di sangue in mezzo ad altri colori, che le fan parere diaspri.¹

E segue ancora per un pezzo su questo andare. L'immaginazione rimane smarrita fra tante ricchezze, e perché tutto è rilievo, manca il rilievo. Non ci è senso di arte, né di natura, e chi vuol sentire la differenza, ricordi la descrizione che fa l'Aretino del cielo di Venezia, così trepida d'impressioni e movimenti interni.² E non ha neppur senso d'uomo, né di tante sue situazioni affettuose, né di tanti suoi ritratti di personaggi ideali o storici alcuna cosa è rimasta viva. Eccolo in Terra Santa. Che impressioni e che affetti non dee destare quella vista in un buon cristiano, com'era il Bartoli! Ma se ne sbriga così:

1. *La ricreazione del savio*, Venezia 1676, libro I, cap. XI, pp. 27-8. 2. *ricordi . . . interni*: cfr. la celebre lettera a Tiziano del maggio 1544, riportata a pp. 551-2.

Lagrima di dolore e baci di pietoso affetto unitamente si debbono a questo venerabile terreno, che col piè scalzo e in atto non di curioso geografo, ma di pellegrino divoto, calchiamo.¹

E attendiamo gli ardori estatici del pellegrino. Ma è un cominciare con Plinio e un finire con Lucano, con intramessa di fredde amplificazioni rettoriche.

Stessa coltura e stesso contenuto nel padre Segneri. Non ha altra serietà che letteraria, ornare e abbellire il luogo comune con citazioni, esempi, paragoni e figure rettoriche: perciò stemperato, superficiale, volgare e ciarliero.² Si loda il suo esordio alla predica del paradiso: «Al cielo, al cielo!».³ Il concetto è questo: — La terra non offre un bene perfetto; miriamo dunque al cielo. E noi abbiamo conosciuto già questo mondo, già l'abbiamo sperimentato, ed ancora tolleriam di rimanerci. Eh! al cielo, al cielo! — Ora la prima parte non ha bisogno di dimostrazione, perché ammessa da tutti. Ma qui si accaneggia il Segneri, e intorno a questo luogo comune intesse tutt'i suoi ricami. E se avesse veramente il sentimento della terrena infelicità e delle gioie celesti, non mancherebbe ai suoi colori novità, freschezza, profondità. Ma non è che uno spasso letterario, un esercizio rettorico. Luogo comune il concetto; luoghi comuni gli accessori. Non mira efficacemente a convertire, a persuadere l'uditorio; non ha fede, né ardore apostolico, né unzione; non ama gli uomini, non lavora alla loro salute e al loro bene. Ha nel cervello una dottrina religiosa e morale di accatto, ed ereditaria, non conquistata col sudore della sua fronte, una grande erudizione sacra e profana: ivi niente si move, tutto è fissato e a posto. La sua attività è al di fuori, intorno al condurre il discorso e distribuire le gradazioni, le ombre e la luce e i colori. Gli si può dar questa lode negativa, che se spesso stanca, non annoia l'uditorio, che tien sospeso e maravigliato con un «crescendo» di gradazioni e sorprese rettoriche; e talora piacevoleggia e bambineggia per compiacere a quello. Ancora è a sua lode, che si mostra scrittore corretto, e non capita nelle stramberie del Panigarola,⁴ o nelle sdolcinature e affettazioni de' suoi successori.

1. *La Geografia trasportata al morale*, xxx, *Terra santa*; ed. cit., p. 551.

2. *Stessa coltura* . . . *ciarliero*: nelle lezioni giovanili: «Tra gli antichi solo il Segneri ha vero merito, e neppur sempre, ché spesso tiene più del retore che dell'oratore»; op. cit., I, p. 97. 3. *Quaresimale*, x. 4. Intorno al padre Francesco Panigarola da Milano (1548-94), proverbialmente famoso,

Si può ora scorgere il cammino della letteratura, iniziata nel Boccaccio, reazione all'ascetismo, negativa e idillica. La negazione percorse tutta la scala delle forme comiche dalla caricatura del Boccaccio all'umorismo del Folengo, e si sciolse nello sfacciato cinismo di Pietro Aretino: fu essa vita e anima delle novelle, delle commedie, de' capitoli, de' poemi romanzeschi. Semplice negazione, finì nella sensualità, nella licenza delle idee e delle forme, in un pretto materialismo. Accanto a questo elemento negativo ci era l'idillio, un ritiro dell'anima dalle astrazioni teologiche e dalle agitazioni politiche nella semplicità e nella quiete della natura, un naturalismo spiritualizzato dal sentimento della forma o della bellezza, che produsse i miracoli della poesia e della pittura. La grazia, l'eleganza, la finitezza delle forme, la misura e l'armonia nell'insieme e nelle parti sono l'impronta di quest'aurea età. Ma questa letteratura portava in sé il germe della dissoluzione, ed era la sua tendenza accademica, letteraria e classica, per la poca serietà del suo contenuto e la sua separazione da tutt'i grandi interessi morali, politici e sociali che allora commovevano e ringiovanivano molta parte di Europa. Giunta l'arte a quella perfezione, aveva bisogno di un nuovo contenuto per trasformarsi e rinsanguarsi. E se la reazione tridentina ci avesse dato questo nuovo contenuto, sarebbe stata la ben venuta. Avremmo avuto una seria ristaurazione religiosa e letteraria. Ma fu ristaurazione delle forme, non della coscienza. Agli stessi riformatori mancava nella loro opera la serietà della coscienza, come vedrà chi studii bene la storia del Concilio di Trento non dico nel Sarpi, ma nello stesso Pallavicino, voce leziosa e affettata di quei padri riformatori.¹ Di che nacque l'ultimo perversimento del carattere nazionale. L'idea che a salvare l'anima bastasse andare a messa e portare addosso uno scapolare, e che l'assoluzione del confessore fosse sufficiente a lavare tutte le macchie, salvo a tornar da capo, diede alle plebi italiane quell'impronta grottesca di bassezza, immoralità e divozione, che anche oggi in molti luoghi non si è cancellata. Quanto alle classi colte, la vita era menzogna, una vita ostentatrice di sentimenti religiosi

autore delle *Lezioni calviniche*, di una *Retorica Ecclesiastica* e di un centinaio di altri scritti, oltre al paragrafo dedicatogli dal Tiraboschi, cfr. specialmente Cantù: «Ne' sermoni non manca d'un certo calore, benché fomentato da figure più che da intima vigoria»; op. cit., p. 409. *Ibid.*, pp. 416-7 il giudizio sul Segneri, che concorda in gran parte con quello desanctisiano. 1. Per il *Sarpi* e il *Pallavicino* si veda più oltre, pp. 689 sgg.

e morali senza alcuna radice nella coscienza. Tale la vita, tale la letteratura. Quella sua tendenza accademica e letteraria divenne la sua forma definitiva. Fu rettorica, cioè a dire menzogna, espressione pomposa di sentimenti convenzionali. Il pio Torquato prese sul serio quel nuovo contenuto, e vagheggiò un mondo eroico e religioso, che naufragò tra gli elementi che lo accompagnavano idillici e fantastici. Come sotto lo scapolare batteva il core del brigante, sotto a quelle forme pompose viveva invitto il naturalismo lirico, fantastico, idillico del vecchio contenuto. L'Armida divenne l'*Adone*, e l'*Aminta* il *Pastor fido*. Fra tante vite di santi e rappresentazioni sacre, fra tante liriche eroiche, morali e patriottiche, ciò che ancor vive è il naturalismo, una certa ebbrezza musicale de' sensi, che fa cantare a' marinai napolitani le stanze di Armida e i lubrici versi del Marino. Tutti si sentivano innanzi a un mondo poetico invecchiato, e volevano rinnovarlo, e non vedevano che bisognava innanzi tutto rinnovare la coscienza. Aguzzarono l'intelletto, gonfiarono le frasi, e non potendo esser nuovi, furono strani. L'attività si concentrò intorno alla frase, e il mondo letterario segregato dalla vita, e vuoto di ogni scopo serio, divenne un esercizio accademico e rettorico.

La parola come parola, fine a sé stessa, è il carattere della forma letteraria o accademica. Nel secolo scorso aveva un aspetto ciceroniano e boccaccevole; ora, divenuta l'essenza stessa della letteratura, vi si aggiunge un'aria preziosa, cioè a dire una ostentazione di peregrinità nella sottigliezza del concetto o nel giro della frase. Citammo già alcuni esempi di Pietro Aretino. Ora ci è in tutti, anche ne' più semplici, un po' di Pietro Aretino. E quando questo sforzo dello spirito pareva soverchia fatica, gli scrittori rimanevano senza più semplici parolai o frasaiuoli: ciò che si diceva stile fiorito. Queste sono le due forme della decadenza, di cui si vedono già i vestigi in Pietro Aretino, e che ora tengono il campo nelle accademie letterarie. Gli accademici s'incensano, si batton le mani, si decretano l'immortalità. Abbiamo gli Ardenti, i Solleciti, gl'Intrepidi, gli Olimpici, i Galeotti, gli Storditi, gl'Insidipi, gli Ottusi, gli Smarriti. Acquistano un'importanza artificiale, molti vi pigliano il battesimo di grandi uomini, come fu del Salvini, dotto uomo, ma d'ingegno assai inferiore alla fama.¹ Corona di questa lette-

1. Su Anton Maria *Salvini*, «apatista», arcade, accademico della Crusca e traduttore di Omero, cfr. più oltre, p. 710. Su di lui era apparso, nel

ratura frivola sono gli acrostici, gl'indovinelli, gli anagrammi, e simili giuochi di spiriti oziosi.

La parola, come parola, può per qualche tempo avere un'esistenza artificiale nelle accademie, ma non potrà mai formare una letteratura popolare, perché la parola, se come espressione è potentissima, come semplice sensibile è inferiore a tutti gli altr'istumenti dell'arte. La parola è potentissima, quando viene dall'anima, e mette in moto tutte le facoltà dell'anima ne' suoi lettori; ma quando il di dentro è vuoto, e la parola non esprime che sé stessa, riesce insipida e noiosa. Allora la vista materiale, il colore, il suono, il gesto sono ben più efficaci alla rappresentazione che quella morta parola. Si comprende adunque come i parolai con tutto il loro spirito e la loro eleganza mantennero la loro influenza in un circolo sempre più ristretto di lettori, e come al contrario presero il sopravvento gli attori, i musici e i cantanti, divenuti popolarissimi in Italia e fuori. Le accademiche commedie del Fagioli doveano piacer meno che le commedie a soggetto, venute sempre più in voga, dove il fondo monotono e tradizionale era ringiovanito dagli accessori improvvisati e dall'abile mimica. D'altra parte nella parola si sviluppava sempre più l'elemento cantabile e musicale, già spiccatissimo nel Tasso, nel Guarini, nel Marino. La sonorità o la melodia era divenuta principal legge del verso o della prosa, e si fabbricavano i periodi a suon di musica: ciascuno aveva nell'orecchio un'onda melodiosa. Parte di retorica era la declamazione, cioè a dire un modo di recitare solenne e armonioso. La parola non era più una idea, era un suono; e spesso recitavasi a controsenso, per non guastare il suono. Questo movimento musicale della nuova letteratura già visibile nel Petrarca e nel Boccaccio, pure armonizzato con le idee e le immagini, ora in quella insipidezza di ogni vita interiore diviene esso il principale regolatore di tutti gli elementi della composizione: tutto il solletico è nell'orecchio.¹ E si capisce come, giunte le cose a que-

«Cimento» del 1855, un saggio bio-bibliografico di Jacopo Bernardi. 1. *D'altra parte* . . . *orecchio*: la tesi della dissoluzione della poesia in musica è sviluppata ampiamente più oltre, nelle pagine dell'ultimo capitolo dedicate al Metastasio. Si abbiano intanto presenti i giudizi del Gravina («La poesia appo la maggior parte oggi si riduce tutta verso gli orecchi, né di lei si avverte o si cerca di esprimere altro che lo strepito e il rumore di ben risonanti vocaboli», *Discorso sopra l'Endimione*, in *Prose varie*, Firenze 1847, p. 257) e del Foscolo nell'introduzione ai discorsi cit. sulla

sto punto, la letteratura muore d'inanizione, per difetto di sangue e di calore interno, e divenuta parola che suona, si trasforma nella musica e nel canto, che più direttamente ed energicamente conseguono lo scopo. Per ciò fra tanta letteratura accademica il melodramma o il dramma musicale è il genere popolare, dove lo scenario, la mimica, il canto e la musica opera sull'immaginazione ben più potentemente che la parola insipida, vacua sonorità, rimasta semplice accessorio.

La letteratura moriva, e nasceva la musica.

Già la musica non fu mai scompagnata dalla poesia. Liriche sacre e profane erano cantate e musicate, e ancora tutta la varietà delle canzoni popolari. Nel teatro i cori e gl'intermezzi erano cantati. Ma quando il dramma divenne insulso, e la parola perdette ogni efficacia, si cercò l'interesse nella musica, e tutto il dramma fu cantato. E come la musica non bastasse, si ricorse a tutt'i mezzi più efficaci su' sensi e sull'immaginativa, magnificenza e varietà di apparati scenici, combinazioni fantastiche di avvenimenti, allegorie e macchine mitologiche. Fu da questa corruzione e dissoluzione letteraria che uscì il melodramma, o l'«opera», serbata a sì grandi destini.

Il primo tipo del melodramma è l'*Orfeo*. Il Tasso, il Guarini, il Marino sono scrittori melodrammatici. La lirica seicentistica è in gran parte melodrammatica. E quelle canzonette, tutti quei languori di Filli e Amarilli sono i preludii del Metastasio. I trilli, le cadenze, le variazioni, i parallelismi, le simmetrie, le ripigliate, tutt'i congegni della melodia musicale, appariscono già nella poesia. La parola, non essendo altro più che musica, avea perduta la sua ragion d'essere, e cesse il campo alla musica e al canto.

lingua italiana: «La fantasia destituita delle fiamme del cuore si ritirò fredda nella memoria: destituita del criterio inventò mostri e chimere; e la poesia, anzi la letteratura si ridusse a declamazione e a musica senza ragione»; *Opere* cit., IV, p. 129.

XIX

LA NUOVA SCIENZA

La letteratura non poteva risorgere che con la risurrezione della coscienza nazionale. Come negazione, ebbe vita splendida, che si chiuse col Folengo e l'Aretino. Arrestato quel movimento negativo dal Concilio di Trento, nacque un'affermazione ipocrita e rettorica, sotto alla quale senti una delle forme più deleterie della negazione, l'indifferenza. In quella stagnazione della vita pubblica e privata, non rimane alla letteratura altro di vivo che un molle lirismo idillico, il quale si scioglie nel melodramma, e dà luogo alla musica.

Ma quel movimento non era puramente negativo. Vi sorgeva dirimpetto l'affermazione del Machiavelli, una prima ricostruzione della coscienza, un mondo nuovo in opposizione dell'ascetismo, trovato e illustrato dalla scienza. È in questo mondo nuovo che la letteratura doveva cercare il suo contenuto, il suo motivo, la sua novità. Accettarlo o combatterlo era lo stesso. Ma bisognava ad ogni costo avere una fede, lottare, poetare, vivere, morire per quella.

I principii furono favorevoli. Insieme con la nuova letteratura si era sviluppata un'agitazione filosofica nelle università e nelle accademie, indipendente dalla teologia cattolica o riformista, o piuttosto in opposizione mascherata alla teologia e all'aristotelismo dominante ancora nelle scuole. I liberi pensatori eran detti filosofi moderni o i «nuovi filosofi»,¹ come predicatori di nuove dottrine, e vedemmo come il Tasso nella sua giovinezza soggiacque alla loro autorità. Tra questi nuovi filosofi, che proclamavano l'autono-

Dopo il capitolo sul Machiavelli, di cui costituisce il logico sviluppo, questo sulla nuova scienza è un altro caposaldo della ricostruzione storica desantisianiana. Il primo schema dell'impostazione, come notò il Croce, è da vedere nelle lezioni giovanili sull'origine della lirica italiana moderna, nelle quali è ricostruita la formazione del nuovo spirito europeo, «destato ed educato dalla scienza»; op. cit., I, pp. 150 sgg. Sul capitolo in particolare, cfr. GIOVANNI AQUILECCHIA, *Il capitolo desantisianiano sulla nuova scienza*, in «Società», XI, 2 (1955), che si è tenuto particolarmente presente per quanto concerne le fonti e gli strumenti, cui il De Sanctis ricorse per la sua rielaborazione.

1. Sulle orme di Cantù: «Giambattista De Benedictis, gesuita di Lecce, nelle *Lettere apologetiche in difesa della teologia scolastica e della filosofia peripatetica*, flagellò i filosofi nuovi, e principalmente i napoletani Tommaso Cornelio, Leonardo da Capua, Francesco d'Andrea»; op. cit., p. 378. Cfr. la nota seguente.

mia della ragione, e la sua indipendenza da ogni autorità di teologo e di filosofo, disputando soprattutto contro Aristotile, era Bernardino Telesio, dell'Accademia Cosentina, nel quale è già spiccata la tendenza all'investigazione de' fatti naturali e al libero filosofare, lasciate da parte le astrazioni e le forme scolastiche.¹ Tra questi «uomini nuovi», come li chiama Bacone, ebbe qualche fama il Patrizi, e Mario Nizzoli da Modena, che combatté ugualmente Aristotile e Platone, fuggì il gergo scolastico, e fu detto dal Leibnitz «*exemplum dictionis philosophiae reformatae*». Gli uomini nuovi chiamavano pedanti gli avversari, e come portavano i tempi, alternavano le villanie con gli argomenti. Il carattere di questo nuovo filosofare era l'indipendenza della filosofia dirimpetto la fede e l'autorità, il metodo sperimentale, e la riabilitazione della materia o della natura, risecato dalla investigazione tutto ciò che è soprannaturale e materia di fede. Filosofia e letteratura andavano di pari passo; il Machiavelli e l'Ariosto s'incontravano sullo stesso terreno, ciascuno co' suoi mezzi. L'ironia dell'Ariosto ha il suo commento nella logica del Machiavelli. Come negazione, la nuova filosofia era troppo radicale, perché non solo negava il papato, ma il cattolicismo, e non solo il cattolicismo, ma il cristianesimo, e non solo il cristianesimo, ma l'altro mondo, e non solo l'altro mondo, ma Dio stesso. Non è che queste cose apertamente si negassero, anzi il linguaggio era pieno di cautele e di ossequii, maestro il Machiavelli; ma co' più umili inchini le mettevano da parte, come materia di fede, e vi sostituivano la natura, il mondo, la forza delle cose, la patria, la gloria, altri elementi ed altri fini. Era in fondo l'umanismo e il naturalismo, appoggiato alla ragione e all'esperienza, che prendeva il suo posto nel mondo. Questo grande movimento dello spirito che segna l'aurora de' tempi moderni, e che si può ben chiamare il Rinnovamento, avea nell'intelletto italiano la sua posizione più avanzata. Tutte le idee religiose, morali e politiche del medio evo erano parte affievolite, parte affatto cancellate

1. Nel ms. segue il periodo, soppresso nelle edizioni Morano: «Abbiamo un libro di un gesuita leccese, che declama contro questi nuovi filosofi, citando, fra gli altri, Tommaso Cornelio, Leonardo da Capua, Francesco d'Andrea, tutti napoletani». Tratte dallo stesso Cantù, pp. 377 e 375, le citazioni, che seguono, di Bacone (dal *De principiis atque originibus secundum fabulas Cupidinis et Coeli*) e di Leibniz (dal *De stylo philosophico Nizolii*, 5: «esempio della dizione della filosofia riformata»), relative a Francesco Patrizi e al Nizzoli.

nella coscienza degli uomini colti, anche de' preti, anche de' papi: l'indifferenza pubblica aveva la sua espressione nell'ironia, nel cinismo, nell'umorismo letterario. Ora questa negazione e indifferenza universale non potea produrre un organismo politico e sociale, anzi era indizio più di dissoluzione, che di nuova formazione. La negazione non era effetto di una energica affermazione, come fu per la Riforma, reazione contro il paganesimo e il materialismo della Corte romana prodotta da un vivace sentimento spiritualista, religioso e morale, secondato da passioni e interessi politici. La Riforma riuscì, perché fu limitata nella sua negazione e nelle sue conclusioni, perché avea a sua base lo spirito religioso e morale delle classi colte, e perché, combattendo il papa e sostenendo i principi nella loro lotta contro l'imperatore, seppe metter dalla sua gl'interessi e le ambizioni. Presso noi, la negazione era un fatto puramente intellettuale, e quanto più assolute le conclusioni dell'intelletto, tanto più era debole la volontà e la forza di effettuarle. L'ideale stava a troppa distanza dal reale. La stessa utopia ne' suoi voli d'immaginazione rimaneva inferiore a quella posizione così avanzata dell'intelletto. Rimasero dunque conclusioni accademiche, temi rettorici, investigazioni solitarie nell'indifferenza pubblica. Le stesse audacie del Machiavelli passarono inosservate. La libertà del pensiero non era scritta in nessuna legge, ma ci era nel fatto, e si filosofava e si disputava sopra qualsivoglia materia senz'altro pericolo che degli emuli e invidiosi, che talora concitavano contro gli uomini nuovi le ire papali. Se il movimento avesse potuto svilupparsi liberamente, non è dubbio che avrebbe trovato il suo limite nelle applicazioni politiche e sociali, fermandosi in quelle idee medie, che meno sono lontane dalla realtà, e che si trovano già delineate nel Machiavelli, il più pratico e positivo di quegli uomini nuovi. Avremmo forse avuto la patria del Machiavelli, una chiesa nazionale, una religione purgata di quella parte grottesca e assurda, che la rende spregevole agli uomini colti, e una educazione virile¹ dell'animo e del corpo. Ma appunto allora l'Italia perdette la sua indipendenza politica e la sua libertà intellettuale; anzi la vittoria della Riforma in molte parti di Europa rese timidi e sospettosi i governanti, e cominciò feroce persecu-

1. *virile*: così nel ms. Nelle edizioni Morano: «civile». Si restaura la forma primitiva, come più pertinente: «educazione virile», contrapposto a «educazione gesuitica, eunuca e ipocrita».

zione contro gli uomini nuovi, eretici e filosofi, e più gli eretici, come più pericolosi. Avemmo il Concilio di Trento e l'Inquisizione, e, cosa anco peggiore, l'educazione gesuitica, eunuca e ipocrita. I più arditi esularono; e venne su la nuova generazione, con apparenze più corrette, e con una dottrina ufficiale che non era lecito mettere in discussione. Salvar le apparenze era il motto, e bastava. E ne uscì una società scredente, sensuale, indifferente, retorica nelle forme, insipida nel fondo, con letteratura conforme. Religione, patria, virtù, educazione, generosità, sono temi poetici e oratorii frequentissimi, con esagerazioni spinte all'ultimo eroismo, perché in nessuna relazione con la serietà e la pratica della vita.

Ma né l'Inquisizione co' suoi terrori, né poi i gesuiti co' loro vezzi poterono arrestare del tutto quel movimento intellettuale, che avea la sua base nel naturale sviluppo della vita italiana. Poterono bene ritardarlo tanto e impedirlo nel suo cammino, che ci volle più di un secolo, perché acquistasse importanza sociale.

La reazione avea anche i suoi uomini dotti. Ma la differenza era in questo, che ne' suoi uomini era stagnata ogni attività intellettuale ed ogni vigore speculativo, volto il lavoro della mente agli accidenti e alle forme, più che alla sostanza, com'era pure de' letterati; dove negli altri hai un serio progresso intellettuale, vivificato dalla fede, e stimolato dalla passione. La reazione avea vinto pienamente, avea seco tutte le forze sociali, e l'opposizione cacciata via dalle accademie e dalle scuole, frenata dall'Inquisizione e dalla censura, tolta ogni libertà e forza di espansione, era una infima minoranza appena avvertita nel gran movimento sociale. Perciò alla reazione mancò la lotta, dove si affina l'intelletto e si accendono le passioni, e per difetto di alimento rimase stazionaria e arcadica. L'attività intellettuale e l'ardore della fede rimase privilegio dell'opposizione, sì che dove trovi movimento intellettuale, ivi trovi opposizione più o meno pronunziata, e spesso involontaria e quasi senza saputa dello scrittore. La storia di questa opposizione non è stata ancora fatta in modo degno. Pure, là sono i nostri padri, là batteva il core d'Italia, là stavano i germi della vita nuova. Perché infine la vita italiana mancava per il vuoto della coscienza, e la storia di questa opposizione italiana non è altro se non la storia della lenta ricostituzione della coscienza nazionale. Cosa ci era nella coscienza? Nulla. Non Dio, non patria, non famiglia, non umanità, non civiltà. E non ci era

più neppure la negazione, che anch'essa è vita, anzi ci era una pomposa simulazione de' più nobili sentimenti con la più profonda indifferenza. Se in questa Italia arcadica vogliamo trovare uomini, che abbiano una coscienza, e perciò una vita, cioè a dire che abbiano fede, convinzioni, amore degli uomini e del bene, zelo della verità e del sapere, dobbiamo mirare là, in questi uomini nuovi di Bacone, in questi primi santi del mondo moderno, che portavano nel loro seno una nuova Italia e una nuova letteratura.¹

E inchiniamoci prima innanzi a Giordano Bruno.² Cominciò poeta, fu grande ammiratore del Tansillo. Aveva molta immaginazione e molto spirito, due qualità che bastavano allora alla fabbrica di tanti poeti e letterati; né altre ne avea il Tansillo, e più tardi il Marino e gli altri lirici del Seicento. Ma Bruno avea facoltà più poderose, che trovarono alimento ne' suoi studii filosofici. Avea la visione intellettuale, o, come dicono, l'intuito, facoltà che può esser negata solo da quelli che ne son senza, e avea sviluppatissima la facoltà sintetica, cioè quel guardar le cose dalle somme altezze e cercare l'uno nel differente. Non era di ugual forza nell'analisi, dove non mostra pazienza e sagacia d'investigazione, ma quell'acutezza sofistica d'ingegno, che fa di lui l'ultimo degli scolastici nelle argomentazioni, e il precursore de' marinisti ne' colori. Supplisce all'analisi con l'immaginazione, fantasticando, dove non giunge la sua visione, saltando le idee medie, e sforzandosi divinare quello che per lo stato allora della cognizione non può attingere. Spesso le sue idee sono immagini, e le sue speculazioni sono fantasie e allegorie. Ci era nel suo petto

1. Una rivalutazione del pensiero di Bruno, di Campanella e di Vico sul piano europeo è già negli scritti bruniani di Bertrando Spaventa, apparsi fra il 1852 e il 1866 e ristampati in *Saggi di critica*, Napoli 1867, e in particolare, nella *Prolusione e introduzione alle lezioni nell'Università di Napoli*, 23 novembre - 23 dicembre 1861, Napoli 1862, ripubblicata in *La filosofia italiana nelle sue relazioni con la filosofia europea*, Bari 1909. 2. Per i testi del Bruno, il De Sanctis ebbe certamente a mano l'edizione a cura di A. Wagner (*Opere di Giordano Bruno, ora per la prima volta raccolte e pubblicate*, voll. 2, Leipzig 1830), comprendente il dialogo *De la causa, principio e uno*, da cui è tratto il maggior numero di citazioni testuali. Il dialogo non figura, infatti, nell'edizione milanese delle *Opere*, curata da E. Camerini («Biblioteca rara», Milano, Daelli, 1864), della quale dovette servirsi per il testo degli *Eroici furori* e dello *Spaccio de la bestia trionfante*. L'apparato biografico è quello tradizionale: non è da escludere che il De Sanctis abbia potuto far ricorso al *Jordano Bruno* del Bartholmèss (Paris 1847; si veda p. 646 e relativa nota 2), ma sicuramente non conobbe la biografia di Domenico Berti, *Vita di Giordano Bruno*, Torino 1868.

un dio agitatore, che sentono tutt'i grand'ingegni; ed era un dio filosofico, attraversato e avviluppato di forme poetiche, che gli guastano la visione e lo dispongono più a costruire lui il mondo, che a speculare sulla costruzione di quello. Con queste forze e con queste disposizioni si può immaginare qual viva impressione dovettero fare sul suo spirito gli studii filosofici. La sua cultura è ampia e seria: si mostra domestico non solo de' filosofi greci, ma de' contemporanei. Ha una speciale ammirazione verso il « divino » Cusano e molta riverenza pel Telesio.¹ Il suo favorito è Pitagora, di cui afferma invidioso Platone. Alla sua natura contemplativa e poetica dovea riuscire sommamente antipatico Aristotile, e ne parla con odio, quasi nemico. Cosa dovea parere a quel giovine tutto quell'edifizio teologico-scolastico-aristotelico sconquassato dagli uomini nuovi, ma saldo ancora nelle scuole, sul quale s'innestava una società corrotta e ipocrita? Il primo movimento del suo spirito fu negativo e polemico, fu la negazione delle opinioni ricevute, accompagnata con un amaro disprezzo delle istituzioni e de' costumi sociali. Era il tempo delle persecuzioni. I migliori ingegni emigravano, regnava l'Inquisizione. E Bruno era frate, e frate domenicano. Come uscì dal convento, e perché esulò, s'ignora. Ma a quel tempo bastava poco ad essere battezzato eretico: ricordiamo i terrori del povero Tasso. Fuggì Bruno in Ginevra, dove trovò un papa anche più intollerante. Fuggì a Tolosa, a Lione, a Parigi, dove ebbe qualche tregua, e pubblicò il suo primo lavoro. Era il 1582. Aveva una trentina di anni.

Cosa è questo primo lavoro? Una commedia, il *Candelaio*.² Bruno vi sfoga le sue qualità poetiche e letterarie. La scena è in Napoli, la materia è il mondo plebeo e volgare, il concetto è l'eterna lotta degli sciocchi e de' furbi, lo spirito è il più profondo disprezzo e fastidio della società, la forma è cinica. È il fondo

1. *Ha una speciale . . . Telesio*: cfr. *De la causa, principio e uno*, v e III. *Ibid.*, v, per l'accenno, che segue, a Platone invidioso di Pitagora. 2. Croce, nelle note citt.: « Pel Bruno, il De Sanctis non aveva notizia della *Vita* che di lui pubblicò nel 1868 il Berti: onde qualche lieve inesattezza (il Bruno nacque nel 1548; prima di recarsi a Ginevra, soggiornò alcuni mesi a Genova e a Venezia; si recò prima a Lione e poi a Tolosa; prima del *Candelaio* — sebbene nello stesso anno — aveva pubblicato il *De umbris*; ecc.) ». Con ogni probabilità, per i cenni biografici dovette valersi della lettera dello Sciooppio, ristampata dal Bartholmèss, op. cit., I, pp. 319 sgg., o della parafrasi fattane dal Wagner nella prefazione alla propria edizione bruniana, I, p. VIII.

della commedia italiana dal Boccaccio all'Aretino, salvo che gli altri vi si spassano, massime l'Aretino, ed egli se ne stacca e rimane al di sopra. Chiamasi «Accademico di nulla accademia, detto il Fastidito».¹ Nel tempo classico delle accademie il suo titolo di gloria è di non essere accademico. Quel «fastidito» ti dà la chiave del suo spirito. La società non gl'ispira più collera; ne ha fastidio, si sente fuori e sopra di essa. Si dipinge così:

L'autore, se voi lo conosceste, ave una fisionomia smarrita: par che sempre sii in contemplazione delle pene dell'inferno; un che ride sol per far come gli altri. Per il più lo vedrete fastidito, restio e bizzarro.²

Il mondo gli pare³ un gioco vano di apparenze, senza conclusione. E il risultato della sua commedia è «in tutto non esser cosa di sicuro; ma assai di negozio, difetto abbastanza, poco di bello e nulla di buono».⁴ Nessuno interesse può destare la scena del mondo a un uomo, che nella dedica conchiude così:

Il tempo tutto toglie e tutto dà; ogni cosa si muta, nulla si annichila; è un solo, che non può mutarsi, un solo è eterno e può perseverare eternamente uno, simile e medesimo. Con questa filosofia l'animo mi s'ingrandisce, e mi si magnifica l'intelletto.

Ma non gli s'ingrandisce il senso poetico, il quale è appunto nel contrario, nel dar valore alle più piccole rappresentazioni della natura, e prenderci interesse. Un uomo simile era destinato a speculare sull'uno e sul medesimo, non certo a fare un'opera d'arte. Non si mescola nel suo mondo, ma ne sta da fuori e lo vede nelle sue generalità. Ecco in qual modo dipinge l'innamorato:

Vedrete in un amante sospiri, lacrime, sbadacchiamenti, tremori, sogni, e un cuor rostito nel fuoco d'amore, pensamenti, astrazioni, collere, maninconie, invidie, querele, e men sperar quel che più si desia.⁵

E continua di questo passo, ammassando tutt'i luoghi topici della rettorica e tutte le frasi della moda, «cuor mio, mio bene, mia vita, mia dolce piaga e morte, dio, nume, poggio, riposo, speranza, fontana, spirito, tramontana stella, un bel sol che all'alma mai tramonta, crudo core, salda colonna, dura pietra, petto di dia-

1. *Candelaio*, frontespizio. Le citazioni bruniane sono date spesso con omissioni e semplificazioni grafiche. 2. *Ibid.*, Antiprologo. 3. *gli pare*: così nel ms. Nelle edizioni Morano e successive: «gli parve». 4. *Ibid.*, Proprologo. Il brano che segue è tratto dalla dedica «A la signora Morgana B.». 5. *Ibid.*, Proprologo.

mante, cruda man che ha le chiavi del mio core, mia nemica, mia dolce guerriera, bersaglio sol di tutt'i miei pensieri», e «bei son gli amor miei, non quei d'altrui». È il vecchio frasario de' petrarchisti, venutogli a noia e ammassato qui alla rinfusa. Ci è il critico, non ci è il poeta comico che ci viva dentro e ci si trastulli. Fino il titolo, il *Candelaio*, lo mena a questa considerazione filosofica, che è la candela destinata a illuminare le «ombre delle idee».¹ Perciò costruisce il suo mondo comico a quel modo che costruisce il suo universo, guardando nelle apparenze l'essenza e la generalità:

Eccovi avanti agli occhi oziosi principii, debili orditure, vani pensieri, frivole speranze, scoppamenti di petto, scouverture di corde, falsi presupposti, alienazioni di mente, poetici furori, offuscamento di sensi, turbazioni di fantasia, smarrito peregrinaggio d'intelletto, fede sfrenata, cure insensate, studi incerti, semenze intempestive, e gloriosi frutti di pazzia.²

Con queste disposizioni non individua, come fa l'artista, ma generalizza, mette insieme le cose più disparate, perché nelle massime differenze trova sempre il simile e l'uno, e profonde antitesi, similitudini, sinonimi, con una copia, un brio, una novità di relazioni che testimoniano straordinaria acutezza di mente. Chi legge Bruno si trova già in pieno Seicento, e indovina Marino e Achillini. Ecco un periodo alla sua donna:

A voi, coltivatrice del campo dell'animo mio, che dopo di avere attrite le glebe della sua durezza, acciò che la polverosa nebbia sollevata dal vento della leggerezza non offendesse gli occhi di questo e quello, con acqua divina, che dal fonte del vostro spirito deriva, m'abbeveraste l'intelletto.³

Sembra un periodo rubato a Pietro Aretino, che ne faceva mercato. Il difetto penetra anche nella rappresentazione, essendo i caratteri concepiti astrattamente, perciò tesi e crudi, senza ombre e chiaroscuri, con una cinica nudità, resa anche più spiccata da una lingua grossolana, un italiano abborracciato e mescolato di elementi napoletani e latini.

In questo mondo comico i tre protagonisti, che sono i tre sciocchi beffardi e castigati, abbracciano la vita nelle sue tre forme più spiccate, la letteratura, la scienza e l'amore nella loro comica degenerazione. La letteratura è pedanteria, la scienza è impostura,

1. *Ibid.*, Dedicà cit.: «Eccovi la candela, che vi vien porgiuta per questo Candelaio, che da me si parte, la qual in questo paese ove mi trovo, potrà chiarir alquanto certe ombre de' l'idee . . .». 2. *Ibid.*, Prologo. 3. *Ibid.*, Dedicà cit.

l'amore è bestialità. Il personaggio meglio riuscito è il pedante, che finisce sculacciato e rubato. E il pedante sotto varii nomi diviene parte sostanziale anche del suo mondo filosofico, diviene il suo elemento negativo e polemico. Dirimpetto alla sua speculazione ci è sempre il pedante aristotelico, che rappresenta il senso comune o le opinioni volgari, ed è messo alla berlina. La speculazione si sviluppa in forma di dialogo, dove il pedante rappresenta la parte del buffone resa più piccante dalla solennità magistrale. A questo elemento comico aggiungi un altro elemento letterario, l'allegorico e il fantastico, che lo dispone a involuppare i suoi concetti sotto immagini e finzioni, com'è nel suo *Asino cillenico* e nello *Spaccio della bestia trionfante*. Qui arieggia Luciano, come in altri dialoghi più severamente speculativi arieggia Platone. Il suo dialogo *Degli eroici furori* ricorda la *Vita nuova* di Dante, una filza di sonetti, ciascuno col suo commento, il quale nella sua generalità è una dottrina allegorica intorno all'entusiasmo e alla ispirazione. Il contenuto nel Bruno è in molta parte nuovo, ma le sue forme letterarie non nascono dal contenuto, sono appiccate a quello, e sono forme invecchiate e corrotte dal lungo uso, perciò senza grazia e semplicità, e senza calore intimo. Se non disgustano e non annoiano, si dee al suo acuto spirito e alla sua attività intellettuale, che non ti fa mai stagnare, e ti sorprende di continuo con sali, frizzi, antitesi, bizzarrie, concetti e finezze, che è il cattivo gusto degli uomini d'ingegno.

Ma quest'uomo così involuppato in forme tradizionali e già guaste, che accennavano già ad una prossima dissoluzione della letteratura italiana, era nella sua speculazione perfettamente libero, e costruiva un nuovo contenuto, da cui dovea uscire più tardi una nuova critica e una nuova letteratura. La sua filosofia è la condanna più esplicita delle sue forme e de' suoi pregiudizii letterarii.

Non vo' già analizzare il suo sistema filosofico: ché non fo storia di filosofia. Ma debbo notare le idee e le tendenze che ebbero una decisa influenza sul progresso umano.

Ne' suoi primi scritti, tutti in latino, si vede il giovane, a cui si apre tutto il mondo della cognizione, e cerca riassumerlo, costruire l'albero enciclopedico. Raimondo Lullo avea già tentata questa sintesi, come aiuto della memoria. Bruno rifà il suo lavoro, stabilisce categorie e distinzioni, note mnemoniche, o idee generali, intorno a cui si aggruppano i particolari, come cielo, albero, selva.

Queste note le chiama «suggelli», a cui è aggiunto «sigillus sigillorum», cioè le idee prime, da cui discendono le altre. Il suo entusiasmo per quest'«architettura lulliana», titolo di un suo scritto,¹ è tale, che la chiama «arte delle arti», perché vi si trova «quidquid per logicam, metaphysicam, cabalam, naturalem magiam, artes magnas atque breves theoretice inquiritur». Bruno non avea attinto che il meccanismo della scienza, perché queste categorie o distribuzioni per capi e per materia sono distinzioni formali e arbitrarie, e rassomigliano un dizionario fatto per categorie a soccorso della memoria. Il volgo ci dà molta importanza e crede, imparando quelle categorie, di avere imparato a così buon mercato tutte le scienze. Dicesi che molti gli stessero attorno per aver da lui il secreto di diventar dottori in qualche mese, e che beffati glie ne volessero: anzi a queste inimicizie plebee si attribuisce la sua fuga da Parigi e la sua andata a Londra. Ivi continuò i suoi studii lulliani e pubblicò *Explicatio triginta sigillorum*, con una introduzione intitolata: *Recens et completa ars reminiscendi*. In questi studii meccanici e formali si rivela già un principio organico, che annunzia il gran pensatore. L'arte del ricordarsi si trasforma innanzi alla sua mente speculativa in una vera arte del pensare, in una logica che è ad un tempo una ontologia. Ci è un libro pubblicato a Parigi nel 1582, col titolo: *De umbris idearum*, e lo raccomando a' filosofi, perché ivi è il primo germe di quel mondo nuovo, che fermentava nel suo cervello. Ivi tra quelle bizzarrie mnemoniche è sviluppato questo concetto capitalissimo, che le serie del mondo intellettuale corrispondono alle serie del mondo naturale, perché uno è il principio dello spirito e della natura, uno è il pensiero e l'essere. Perciò pensare è figurare al di dentro quello che la natura rappresenta al di fuori, copiare in sé la scrittura della natura. Pensare è vedere, ed il suo organo è l'occhio interiore, negato agl'inetti. Ond'è che la logica non è un argomentare, ma un contemplare, una intuizione intel-

1. *architettura* . . . scritto: il *De compendiosa architectura et complemento artis Lullii*, 1582. La citazione latina, che segue (« . . . tutto ciò che viene indagato dalla speculativa per mezzo della logica, della metafisica, della cabala, della magia naturale, delle arti grandi e piccole»), è parte del titolo dell'*Explicatio triginta sigillorum*, edita a Londra nel 1583; per cui si veda più oltre. Per le opere latine del Bruno, probabilmente il *De Sanctis* usò l'edizione del Gfrörer, *J. Bruni Nolani Scripta, quae latine confecit*, Stuttgartiae 1836.

lettuale non delle idee, che sono in Dio, sostanza fuori della cognizione, ma delle ombre o riflessi delle idee ne' sensi e nella ragione. Bruno parla con disprezzo dantesco del volgo, a cui è negato il lume interno, la visione del vero e del buono riflesso nella ragione e nella natura, e premette al suo libro questa protesta:

*Umbra profunda sumus, ne nos vexetis, inepti;
non vos, sed doctos tam grave quaerit opus.¹*

Che vuol dire in buono italiano: — Chi non ci vede, suo danno, e non ci stia a seccare.

Questo concetto rinnovava la scienza nella sua sostanza e nel suo metodo. Il dualismo teologico-filosofico del medio evo, da cui scaturiva il dualismo politico, papa e imperatore, dava luogo all'unità assoluta. E il formalismo meccanico aristotelico-scolastico cedeva il campo a un metodo organico, cioè a dire derivato dall'essenza stessa della scienza. Il nuovo concetto era la chiave della speculazione di Bruno.

A Londra Bruno sostenne una disputa sul sistema di Copernico, lungamente da lui narrata e con colori molto comici nella *Cena delle ceneri*, cioè del primo dì di quaresima. Poi sviluppò più ampiamente le sue idee nel dialogo della *Causa, principio e uno*, e nell'altro dell'*Infinito, universo e mondi*, pubblicati a Londra nel 1584.² Quei tre libri sono la sua metafisica.

Ciò che ti colpisce dapprima in questa speculazione è la riabilitazione, anzi l'indiamiento della materia scomunicata, chiamata peccato. Bruno ha chiara coscienza di ciò che fa. Perché mette in bocca al pedante aristotelico le opinioni volgari che correivano intorno alla materia. Il pedante è Polinnio, ed è descritto così:

Questo è un di quelli che, quando ti aran fatta una bella costruzione, prodotta una elegante epistolina, scroccata una bella frase dalla popina ciceroniana, qua è risuscitato Demostene, qua vegeta Tullio, qua vive Salustio; qua è un Argo che vede ogni lettera, ogni sillaba, ogni dizione. Chiamano all'esamina le orazioni, fanno discussione delle frasi, con dire: — Queste sanno di poeta, queste di comico, queste di oratore! questo è grave, questo è lieve, quello è sublime, quell'altro è *humile dicendi genus*; questa orazione è aspera, sarebbe lene, se fosse formata così; questo è un infante scrittore,

1. *De umbris idearum*, «Protestatio» («Siamo ombra profonda, non ci tormentate, inepti. Non a voi, ma ai dotti si rivolge una così elevata opera»).

2. *pubblicati a Londra nel 1584*: con la falsa data di Venezia.

poco studioso dell'antiquità, *non redolet arpinatem, desipit Latium*; questa voce non è toska, non è usurpata da Boccaccio, Petrarca e altri probati autori. — Con questo trionfa, si contenta di sé, gli piacciono più che ogni altra cosa i fatti suoi: è un Giove che dall'«alta specula» rimira e considera la vita degli altri uomini soggetta a tanti errori, calamitadi, fatiche e miserie inutili; solo lui è felice, lui solo vive vita celeste, quando contempla la sua divinità nello specchio di uno spicilegio, un dizionario, un Calepino, un lessico, un *Cornucopia*, un Nizolio. Se avviene che rida, si chiama Democrito; se avvien che si dolga, si chiama Eraclito; se disputa, si chiama Crisippo; se discorre, si chiama Aristotile; se fa chimere, si appella Platone; se mugge un sermoncello, s'intitola Demostene; se costruisce Virgilio, lui è il Marone. Qua corregge Achille, approva Enea, riprende Ettore, esclama contro Pirro, si condole di Priamo, arguisce Turno, scusa Didone, commenda Acate, e infine mentre *verbum verbo reddit* e infilza salvatiche sinonimie, *nihil divinum a se alienum putat*, e così borioso smontando dalla sua cattedra, come colui che ha disposti i cieli, regolati i senati, domati gli eserciti, riformati i mondi, è certo che se non fosse l'ingiuria del tempo, farebbe con gli effetti quello che fa con l'opinione. *O tempora! O mores!* quanto son rari quei che intendono la natura dei participii, degli avverbii, delle congiunzioni!¹

Polinnio sarebbe immortale, se fosse in azione così vivo e vero, come è dipinto qui, ma l'artista è inferiore al critico, né il Polinnio che parla è uguale al Polinnio descritto con così felice umore sarcastico. Polinnio sa a mente tutto quello che è stato scritto intorno alla materia, e tutto solo, «ita, inquam, solus ut minime omnium solus»,² come fosse in cattedra, ti sciorina sulla materia una lezione, anzi, come dice lui, una nervosa orazione:

La materia dal Principe de' peripatetici, non meno che dal Platon divino, or caos, or selva, or massa, or potenza, or attitudine, or *privationi admixtum*, or *peccati causa*, or *maleficium ordinata*, or *per se non ens*, or *per se non scibile*, or *per analogiam ad formam cognoscibile*, or *tabula rasa*, or *indelectum*, or *subiectum*, or *substratum*, or *substerniculum*, or *campus*, or *infinitum*, or *indeterminatum*, or *prope nihil*, or *neque quid*, *neque quale*, *neque quantum*, *tandem femina* vien detta, *tandem, inquam, ut una complectantur omnia vocabula, foemina dicitur*.³

Ebbene, questa materia, che Polinnio per disprezzo chiama femmina, la causa del peccato, la tavola rasa, il *prope nihil*, il *neque quid*, *neque quale*, *neque quantum*, è proclamata da Bruno immortale e infinita. Passano le forme: la materia resta immutabile nella sua sostanza.

1. *De la causa, principio e uno*, I. 2. «A tal grado solo da essere, per così dire, il minimo di tutti solo.» 3. *Ibid.*, IV.

La natura, variandosi in infinito, e succedendo l'una all'altra le forme, è sempre una materia medesima. Quello che era seme, si fa erba, e da quello che era erba, si fa spica, da che era spica, si fa pane, da pane chilo, da chilo sangue, da questo seme, da questo embrione, da questo uomo, da questo cadavere, da questo terra, da questo pietra. Bisogna dunque che sia una e medesima cosa, che da sé non è pietra, non terra, non cadavere, non uomo, non embrione, non sangue, ma che dopo ch'era sangue, si fa embrione, ricevendo l'essere embrione; dopo ch'era embrione, riceve l'essere uomo, facendosi uomo.¹

E poiché tutte le forme passano, ed ella resta, Democrito e gli epicurei «quel che non è corpo dicono esser nulla, per conseguenza vogliono la materia sola essere la sustanza delle cose, e anche quella essere la natura divina», le forme non essendo altro che certe accidentali disposizioni della materia, come sostengono i cirenaici, cinici e stoici. Bruno avea dapprima la stessa opinione, diffusa già in molti contemporanei, soprattutto nei medici, parendogli che quella dottrina avesse «fondamenti più corrispondenti alla natura che quei di Aristotile». Cominciò dunque prettamente materialista; ma considerata la cosa più maturamente, non poté confondere la potenza passiva di tutto e la potenza attiva di tutto, chi fa e chi è fatto, la forma e la materia: onde venne nella conclusione esserci nella natura due sustanze, l'una ch'è forma, l'altra che è materia, la «potestà di fare» e la «potestà di esser fatto». Perciò nella scala degli esseri c'è un Intelletto, che dà l'essere a ogni cosa, chiamato da' pitagorici «datore delle forme»; un'anima e principio formale, che si fa ed informa ogni cosa, chiamata da' medesimi «fonte delle forme»; una materia, della quale vien fatta e formata ogni cosa, chiamata da tutti «ricetto delle forme».

Quanto all'Intelletto, «primo e ottimo principio», non possiamo conoscer nulla, se non per modo di vestigio, essendo la divina sostanza infinita e lontanissima da quegli effetti che sono «l'ultimo termine del corso della nostra facoltà discorsiva».² Dio dunque è materia di fede e di rivelazione, e secondo la teo-

1. *Ibid.*, III, dal quale sono tratte le citazioni che seguono. 2. *Ibid.*, II, da cui è tratto anche il passo che segue: «Oltre che, non solo qualsivoglia legge e teologia, ma ancora tutte riformate filosofie conchiudono esser cosa da profano e turbolento spirito il voler precipitarsi a dimandar ragione e voler definire circa quelle cose che son sopra la sfera della nostra intelligenza».

logia e «ancora tutte riformate filosofie» è cosa da profano e turbolento spirito «il voler precipitarsi a definire circa quelle cose che son sopra la sfera della nostra intelligenza». Dio è tutto quello che può essere, in lui potenza e atto sono la medesima cosa, possibilità assoluta, atto assoluto.¹ L'uomo è quel che può essere; ma non è tutto quel che può essere. Quello che è tutto quel che può essere, è uno il quale nell'esser suo comprende ogni essere. Lui è tutto quel che è e può essere. In lui ogni potenza e atto è complicato, unito e uno: nelle altre cose è esplicito, disperso e moltiplicato. Lui è potenza di tutte le potenze, atto di tutti gli atti, vita di tutte le vite, anima di tutte le anime, essere di tutto l'essere. Perciò il Rivelatore lo chiama «Colui che è», il «Primo» e il «Novissimo», poiché non è cosa antica e non è cosa nuova, e dice di lui: «Sicut tenebrae eius, ita et lumen eius». Atto assolutissimo e assolutissima potenza, non può esser compreso dall'intelletto se non per modo di negazione; non può esser capito, né in quanto può esser tutto, né in quanto è tutto. Ond'è che il sommo principio è escluso dalla filosofia, e Bruno costruisce il mondo, lasciando da parte la più alta contemplazione, che ascende sopra la natura, la quale «a chi non crede è impossibile e nulla». Quelli che non hanno il lume soprannaturale, stimano ogni cosa esser corpo, o semplice, come l'etere, o composto, come gli astri, e non cercano la Divinità fuor dell'infinito mondo e delle infinite cose, ma dentro questo e in quelle. Questa è la sola differenza tra il «fedele teologo» e il «vero filosofo». E Bruno conchiude: — Credo che abbiate compreso quel che voglio dire. — Il medio evo avea per base il soprannaturale e l'extramondano: Bruno lo ammette come fedele teologo, ma come vero filosofo cerca la Divinità non fuori del mondo, ma nel mondo. È in fondo la più radicale negazione dell'ascetismo e del medio evo.

Lasciando da parte la contemplazione del primo principio, rimangono due sostanze, la forma che fa e la materia di cui si fa, «i due principii costitutivi delle cose».

1. Dio . . . assoluto: cfr. *ibid.*, III: «Or contempla il primo e ottimo principio, il quale è tutto quel che può essere, e lui medesimo non sarebbe tutto se non potesse essere tutto; in lui dunque l'atto e la potenza son la medesima cosa». Dallo stesso ragionamento di Teofilo, son tolte le parole che seguono e la citazione del salmo 138, 12 («Come le sue tenebre, così anche la sua luce»).

La forma nella sua assolutezza è l'anima del mondo,¹ la cui intima, più reale e propria facoltà e parte potenziale è l'intelletto universale. Come il nostro intelletto produce le specie razionali, così l'intelletto o l'anima del mondo produce le specie naturali, empie il tutto, illumina l'universo, come disse il poeta: «Totamque infusa per artus / mens agitat molem, et toto se corpore miscet». Questo intelletto, detto da' platonici fabbro del mondo, e da Bruno «artefice interno», infondendo e porgendo qualche cosa del suo alla materia, produce il tutto. Esso è la forma universale e sostanziale insita nella materia, perché non opera circa la materia e fuor di quella, ma figura la materia da dentro, come da dentro del seme o radice forma il stipe, da dentro il stipe caccia i rami, da dentro i rami forma le brance, da dentro queste spiega le gemme, da dentro forma, figura e intesse come di nervi le fronde, li fiori e li frutti. La natura opra dal centro, per dir così, del suo soggetto o materia. Sicché la forma, se come causa efficiente è estrinseca, perché non è parte delle cose prodotte, quanto all'atto della sua operazione, è intrinseca alla materia, perché opera nel seno di quella. È causa cioè fuori delle cose; ed è insieme principio, cioè insito nelle cose. Non ci è creazione, ci è generazione, o, come dice Bruno, esplicazione.

La forma è in tutte le cose, e perciò tutte le cose hanno anima. Vivere è avere una forma, avere anima. Tutte le cose sono viventi. Se la vita si trova in tutte le cose, l'anima è forma di tutte le cose, presiede alla materia, signoreggia ne' composti, effettua la composizione e consistenza delle parti.² Perciò essa è immortale e una

1. Tutta la pagina è parafrasi dell'intervento iniziale di Teofilo, nello stesso dialogo secondo. Nel testo è anche la citazione virgiliana (*Aen.*, VI, 726-7, «... e una mente, penetrata dentro le membra dell'universo, tutto lo vivifica e si mescola alla materia»), assunta dal Bruno a motto della sua concezione e da lui ripetuta fin nel costituito del 2 giugno 1592 dinanzi all'Inquisizione di Venezia. 2. *La forma... parti*: cfr. *ibid.*: «Se dunque il spirito, la anima, la vita si ritrova in tutte le cose e, secondo certi gradi, empie tutta la materia; viene certamente ad essere il vero atto e la vera forma di tutte le cose. L'anima, dunque, del mondo è il principio formale costitutivo de l'universo e di ciò che in quello si contiene. Dico che, se la vita si trova in tutte le cose, l'anima viene ad esser forma di tutte le cose; quella per tutto è presidente alla materia e signoreggia nelli composti, effettua la composizione e consistenza de le parti». *Ibid.*, anche i passi parafrasati nei periodi seguenti e le citazioni di Ovidio (*Metam.*, XV, 165: «Tutto si muta, niente perisce») e del *Libro dell'Ecclesiaste* («Che cosa è ciò che è? Lo stesso di ciò che fu. Cos'è ciò che fu? Lo stesso di ciò che

non meno che la materia. Ma secondo le disposizioni della materia e secondo la facoltà de' principii materiali attivi e passivi, viene a produr diverse figurazioni. Sono queste forme esteriori, che solo si cangiano e annullano, perché non sono cose, ma delle cose, non sono sostanze, ma accidenti e circostanze. Perciò dice il poeta: «Omnia mutantur, nihil interit». E Salomone dice: «Quid est quod est? Ipsum, quod fuit. Quid est quod fuit? Ipsum, quod futurum est. Nihil sub sole novum». Vani dunque sono i terrori della morte, e più vani i terrori dell'avaro Caronte, onde «il più dolce della nostra vita ne si rapisce ed avvelena».¹

Machiavelli avea già parlato di uno spirito del mondo immortale ed immutabile, fattore della storia secondo le sue leggi costitutive. Quello spirito della storia nella speculazione di Bruno è il fabbro del mondo, il suo artefice interno.

Dirimpetto alla forma assoluta è la materia assoluta, cioè secondo sé, distinta dalla forma. Come la forma esclude da sé ogni concetto di materia, così la materia esclude da sé ogni concetto di forma. La materia è informe, potenza passiva pura, nuda, senz'atto, senza virtù e perfezione, «prope nihil»: è l'indifferente, lo stesso e il medesimo, il tutto e il nulla. Appunto perché è tutte le cose, non è alcuna cosa. E perché non è alcuna cosa, non è corpo; «nullas habet dimensiones», è indivisibile, soggetto di cose corporee e incorporee. Se avesse certe dimensioni, certo essere, certa figura, certa proprietà, non sarebbe assoluta.²

Ma forma e materia nella loro assolutezza, come aventi vita propria, estrinseca l'una all'altra, sono non distinzioni reali, ma vocali e nominali, sono distinzioni logiche e intellettuali, perché «l'intelletto divide quello che in natura è indiviso», com'è vizio di Aristotile, e degli scolastici, che popolarono il mondo di entità logiche, quasi fossero sussistenze reali.³ Bruno si beffa in molte occasioni di questi filosofi, che moltiplicarono gli enti, immagi-

sarà. Niente di nuovo sotto il sole»). Quest'ultima suona in Bruno: «Quid est quod fuit? Ipsum quod est», ed è uno dei suoi motti fondamentali (cfr. *De umbris*, II, I, 44; *Sigillus sigillorum*, II, I, 213, e il costituito veneto cit.). Il *De Sanctis* scrisse «quod futurum est», secondo il testo biblico; cfr. *Eccle.*, I, 9-10. 1. *Ibid.*, Proemiale epistola: «la nostra filosofia toglie il fosco velo del pazzo sentimento circa l'Orco ed avaro Caronte, onde il più dolce de la nostra vita ne si rape ed avelena». 2. *La materia . . . assoluta*: cfr. *ibid.*, IV, *passim* («quasi nulla», «non ha dimensioni»). 3. *l'intelletto . . . reali*: cfr. *ibid.*, III, cui si riferiscono anche le righe seguenti.

nando fino la «socrateità» come l'essenza di Socrate, la «lignità» come essenza del legno. Questa distinzione tra gli enti logici e gli enti reali è già un gran progresso. Non che le distinzioni logiche sieno senza importanza, anzi esse sono una serie corrispondente alla serie delle cose, sono le generalità della natura; il torto è di considerarle cose viventi e reali, e credere, per esempio, che forma e materia sieno due sostanze distinte, appunto perché possiamo e dobbiamo concepirle distinte.

In natura o nella realtà forma e materia sono una sola sostanza. L'una implica l'altra: porre l'una è porre l'altra. La forma non può sussistere se non aderente alla materia, una forma che stia da sé è una astrazione logica. Parimente la materia vuota e informe è un'astrazione; essa è come una «pregnante che ha già in sé il germe vivo». Non ci è forma che non abbia in sé «un che materiale», e non ci è materia che non abbia in sé il suo principio formale e divino. Bruno dice: «Lo ente, logicamente diviso in quel che è e può essere, fisicamente è indiviso, indistinto e uno».¹ Perciò la potenza coincide coll'atto, la materia con la forma. Giove, «l'essenzia per cui tutto quel che è ha l'essere», è intimamente in tutto; onde s'inferisce che tutte le cose sono in ciascuna cosa, e tutto è uno.²

La materia non è dunque nulla, «prope nihil», come vuole Aristotile, anzi ha in sé tutte le forme, e le produce dal suo seno per opera della natura, efficiente o artefice interno e non esterno, come avviene nelle cose artificiali.³ Se il principio formale fosse esterno, si potrebbe dire ch'ella non abbia in sé forma e atto alcuno; ma le ha tutte, perché tutte le caccia dal suo seno. Perciò la materia non è quello in cui le cose si fanno, ma quello di cui ogni specie naturale si produce. Ciò che, oltre i pitagorici, Anassagora e Democrito, comprese anche Mosè, quando disse: «Produca la terra li suoi animali», quasi dicesse: «Producale la materia». Adunque le forme ed entelechie di Aristotile e le fan-

1. *Ibid.*, Proemiale epistola. 2. *Giove . . . uno*: cfr. *ibid.*, Argomento del quinto dialogo: «Qualmente da quel, che Giove (come lo nominano) più intimamente è nel tutto che possa immaginarsi esservi la forma del tutto (perché lui è la essenzia, per cui tutto quel ch'è ha l'essere; ed essendo lui in tutto, ogni cosa più intimamente che la propria forma ha il tutto), s'inferisce che tutte le cose sono in ciascuna cosa, e per conseguenza tutto è uno». 3. *La materia . . . artificiali*: cfr. *ibid.*, IV, da cui sono tratti concetti ed enunciazioni, parafrasati nei periodi immediatamente seguenti.

tastiche idee di Platone, i sigilli ideali separati dalla materia son «peggio che mostri», sono «chimere e vane fantasie». La materia è fonte dell'attualità, è non solo in potenza, ma in atto, è sempre la medesima e immutabile, in eterno stato, e non è quella che si muta, ma quella intorno alla quale e nella quale è la mutazione. Ciò che si altera è il composto, non la materia. Si dice stoltamente che la materia appetisca la forma. Non può appetere il fonte delle forme che è in sé, perché nessuno appetite ciò che possiede. E perciò in caso di morte non si dee dire che la forma fugge o lascia la materia, ma piuttosto che la materia rigetta quella forma per prenderne un'altra. Il povero Gervasio, che fa nel dialogo la parte del senso comune e volgare, vedendo a terra non solo le opinioni aristoteliche di Polinnio, ma tante altre cose, esce in questa esclamazione: «Or ecco a terra non solamente li castelli di Polinnio, ma ancora d'altri che di Polinnio!».

Adunque, se gl'individui sono innumerabili, ogni cosa è uno, e il conoscere questa unità è lo scopo e termine di tutte le filosofie e contemplazioni naturali, montando non al sommo principio, escluso dalla speculazione, ma alla somma monade o atomo o unità, anima del mondo, atto di tutto, potenza di tutto, tutta in tutto.

Questa sostanza unica è l'universo, uno, infinito, immobile.¹ Non è materia, perché non è figurato, né figurabile, non è forma, perché non informa, né figura sostanza particolare, atteso che è tutto, è massimo, è uno, è universo. È talmente forma che non è forma; è talmente materia che non è materia; è talmente anima che non è anima, perché è il tutto indifferentemente, e però è uno, l'universo è uno. In lui tutto è centro, il centro è dappertutto e la circonferenza è in nessuna parte, ed anche la circonferenza è dappertutto e in nessuna parte il centro. Non c'è vacuo; tutto è pieno, quello in cui vi può essere corpo, e che può contenere qualche cosa, e nel cui seno sono gli atomi. Perciò l'universo è di dimensione infinita e i mondi sono innumerabili. La causa finale del mondo è la perfezione, e agl'innumerabili gradi di perfezione rispondono i mondi innumerabili, animali grandi, co' loro organi e il loro sviluppo, de' quali uno è la terra. Per la continenza di questi innumerabili si richiede uno spazio infinito, l'eterea regione, dove si muovono i mondi, perciò non affissi e inchiodati.

1. Questa . . . immobile: cfr. *ibid.*, v («È dunque l'universo uno, infinito, immobile»), di cui nei periodi che seguono è parafrasata la parte iniziale.

Vano è cercare il loro motore esterno, perché tutti si muovono dal principio interno, che è la propria anima.

Il punto di partenza è una reazione visibile contro il soprannaturale e l'estramondano. Il mondo popolato di universali nel medio evo è negato da Bruno in nome della natura. Dio stesso, dice Bruno, se non è natura, è natura della natura; se non è l'anima del mondo, è l'anima dell'anima del mondo. E in questo caso è materia di fede, non è parte della cognizione. La base della sua dottrina è perciò l'intrinsechezza del principio formale o divino della natura. Ciascuno ha Dio dentro di sé. Il vero e il buono luce dentro di noi non per lume soprannaturale, ma per lume naturale. Il naturalismo reagiva contro il soprannaturale.

Quelli che hanno lume soprannaturale, come i profeti, cioè a dire che ricevono il lume dal di fuori, egli li chiama asini o ignoranti, de' quali fa un ironico panegirico nell'*Asino cillenico*, e tra questi e quelli che hanno il lume naturale e vedono per virtù propria è la stessa differenza che è «tra l'asino che porta i sacramenti e la cosa sacra».¹ Quelli sono vasi e strumenti, questi principali artefici ed efficienti; quelli hanno più dignità, perché hanno la divinità; questi sono essi più degni, e sono divini. L'asinità è la condizione della fede; chi crede, non ha bisogno di sapere; e l'asinità conduce alla vita eterna. — Sforzatevi, sforzatevi dunque ad essere asini, o voi che siete uomini! — grida Bruno con umore; — così, divoti e pazienti, sarete «contubernali alle angeliche squadre». E voi che siete già asini, procedete di bene in meglio, affinché perveniate a quella dignità che non per scienza ed opere, ma per fede s'acquista. Se tali sarete, vi troverete scritti nel libro della vita, impetrerete la grazia in questa militante, ed otterrete la gloria in quella trionfante ecclesia, nella quale vive e regna Dio per tutt'i secoli de' secoli.² Questa tirata umoristica finisce con un «molto pio» sonetto in lode degli asini, il cui concetto è che «il gran Signor li vuol far trionfanti». Né solo è l'asino trionfante, ma l'ozio, perché l'eterna felicità s'acquista per fede,

1. *Degli eroici furori*, I, 3: «Gli primi son degni come l'asino che porta li sacramenti; gli secondi come una cosa sacra». 2. *L'asinità . . . secoli*: tutto il brano è la parafrasi quasi letterale della chiusa della *Declamazione della Cabala del Cavallo Pegaseo*, Milano 1864, p. 18. Il verso «contubernali a l'angeliche squadre» è l'ultimo del *Molto pio sonetto circa la significazione de l'Asina e Pulledro*, da cui è tratto anche l'ottavo, «ch'il gran Signor li vuol far trionfanti», citato poco più oltre.

non per scienza, e non per opere.¹ Anche dell'ozio hai un panegirico ironico, e per saggio diamo il seguente sillogismo:

Li Dei son Dei, perché son felicissimi; li felici son felici, perché sono senza sollecitudine e fatica; fatica e sollecitudine non han coloro che non si muovono e alterano; questi son massime quei che han seco l'ozio: dunque gli Dei son Dei, perché han seco l'ozio.²

Sillogismo pieno di senso nella sua frivola apparenza. Momo, il censore divino, ne resta intrigato, e dice che per avere studiato logica in Aristotile non aveva imparato di rispondere agli argomenti in quarta figura. L'ozio fa naturalmente l'elogio dell'età dell'oro, la sua età, il suo regno, e cita i bei versi del Tasso:

*Legge aurea e felice,
che natura scolpì: « S'ei piace, ei lice ».*

E finisce con questa esortazione:

*Lasciate le ombre, ed abbracciate il vero,
non cangiate il presente col futuro.
Voi siete il veltro che nel rio trabocca,
mentre l'ombra desia di quel che ha in bocca.
Avviso non fu mai di saggio e scaltro,
perdere un ben per acquistarne un altro.
A che cercate sì lunge diviso,
se in voi stessi trovate il paradiso?³*

L'ozio e l'ignoranza sono i caratteri della vita ascetica e monacale, della quale Bruno aveva avuto esperienza.

La libertà, — fa egli dire a Giove — quando sia oziosa, sarà frustratoria e vana, come indarno è l'occhio che non vede, e mano che non prende. Nell'età dell'oro per l'ozio gli uomini non erano più virtuosi, che sin al presente le bestie son virtuose, e forse erano più stupidi che molte di queste.⁴

1. *perché* . . . *opere*: cfr. *Declamazione* cit.: « Adattatevi a proceder sempre da bene in meglio, a fin che perveniate a quel termine, a quella dignità, la quale non per scienze ed opre, quantunque grandi, ma per fede s'acquista ».
2. *Spaccio de la bestia trionfante*, III, 1, da cui sono tratti i passi che seguono e il distico, già ricordato, del Tasso, *Aminta*, atto I, Coro, vv. 25-6.
3. *Spaccio*, loc. cit. L'ottava, com'è noto, è composta interamente di versi desunti da tre stanze del *Vendemmiatore* di Luigi Tansillo. 4. *Ibid.*, loc. cit. Il passo, semplificato nella grafia, è riportato nei tratti essenziali.

Bruno rigetta quella vita oziosa, che fu detta aurea, e ch'egli chiama scempia, fondata sulla passività dell'intelletto e della volontà, e non può parlarne senz'aria di beffa. Il soprannaturale è incalzato ne' suoi principii e nelle sue conseguenze.

Secondo la morale di Bruno il lume naturale viene destato nell'anima dall'amore del divino, o dal principio formale aderente alla materia, e per il quale la materia è bella. Amare la materia in quanto materia è cosa bestiale e volgare, e Bruno se la prende col Petrarca e i petrarchisti, lodatori di donne per ozio e per pompa d'ingegno, a quel modo che altri han parlato delle lodi della mosca, dello scarafone, dell'asino, di Sileno, di Priapo, scimmie de' quali son coloro che han poetato a' nostri tempi — dic'egli — delle lodi della piva, della fava, del letto, delle bugie, del forno, del martello, della carestia, della peste.¹ Obbietto dell'amore eroico è il divino, o il formale; la bellezza divina prima si comunica alle anime, e per quelle si comunica a' corpi; ond'è che l'affetto ben formato ama la corporal bellezza, «per quel che è indice della bellezza di spirito».² Anzi quello che ne innamora de' corpi è una certa spiritualità che veggiamo in essi, la qual si chiama bellezza, la qual non consiste nelle dimensioni maggiori o minori, non ne' determinati colori o forme, ma in certa armonia e consonanza di membri e colori. L'amore sveglia nell'anima il lume naturale, o la visione intellettuale, la luce intellettuale, e la tiene in istato di contemplazione o di astrazione, sì che pare insana e furiosa, come posseduta dallo spirito divino. Questo è non il volgare, ma l'eroico furore, per il quale l'anima si converte come Atteone in quel che cerca, cerca Dio e diviene Dio, e avendo contratta in sé la divinità, non è necessario che la cerchi fuori di sé. Perciò ben si dice il regno di Dio essere in noi, e la divinità abitare in noi per forza della visione intellettuale.³ Non tutti gli uomini hanno la visione intellettuale, perché non tutti hanno l'amore eroico; ne' più domina non la mente, che

1. *han parlato . . . peste*: cfr. *Degli eroici furori*, Proemio: «Han parlato delle lodi della mosca, del scarafone, de l'asino, de Sileno, de Priapo, de scimmie, della fava, del letto, delle bugie, del disonore, del forno, del martello, de la carestia, de la peste». Sui capitolisti del Cinquecento presi di mira dal Bruno e per l'analogo atteggiamento desantisiano, cfr. p. 400. 2. *Ibid.*, I, 3. Nello stesso capitolo il concetto liberamente parafrasato nel periodo che segue. 3. *divinità . . . intellettuale*: cfr. *ibid.*, I, 4.

innalza a cose sublimi, ma l'immaginazione, che abbassa alle cose inferiori, e questo volgo concepisce l'amore a sua immagine:

*fanciullo il credi, perché poco intendi;
perché ratto ti cangi, e' par fugace;
per esser orbo tu, lo chiami cieco.¹*

L'amore eroico è proprio delle nature superiori, dette insane, non perché non sanno, ma perché «soprasanno», sanno più dell'ordinario, e tendono più alto, per aver più intelletto.

La visione o contemplazione divina non è però oziosa ed estrinseca, come ne' mistici e ascetici: Dio è in noi, e possedere Dio è possedere noi stessi. E non ci viene dal di fuori, ma ci è data dalla forza dell'intelletto e della volontà, che sono tra loro in reciprocità d'azione, l'intelletto che suscitato dall'amore acquista occhio e contempla, e la volontà che ringagliardita dalla contemplazione diviene efficace, o doppiata: ciò che Bruno esprime con la formola: «Io voglio volere». Dalla contemplazione esce dunque l'azione; la vita non è ignoranza e ozio, anzi è intelletto e atto mediante l'amore, secondo la formola dantesca reintegrata da Bruno, è intendere ed operare. Maggiori sono le contrarietà e le necessità della vita, e più intensa è la volontà, perché amore è unità e amicizia de' contrarii, o degli oppositi, e nel contrasto cerca la concordia. La mente è unità, l'immaginazione è moto, è diversità; la facoltà razionale è in mezzo, composta di tutto, in cui concorre l'uno con la moltitudine, il medesimo col diverso, il moto con lo stato, l'inferiore col superiore. Come gli dei trasmigrano in forme basse e aliene, o per sentimento della propria nobiltà ripigliano la divina forma; così il furioso eroico, innalzandosi per la concepita specie della divina beltà e bontà, con l'ale dell'intelletto e volontà intellettiva s'innalza alla divinità, lasciando la forma di soggetto più basso:

*da soggetto più vil divengo un dio,
mi cangio in Dio da cosa inferiore.²*

Cangiarsi in Dio significa levarsi dalla moltitudine all'uno, dal diverso allo stesso, dall'individuo alla vita universale, dalle forme cangianti al permanente, vedere e volere nel tutto l'uno e nell'uno il tutto. O per uscire da questa terminologia, Dio è verità e bontà

1. *Ibid.*, 1. 2. *Ibid.*, 1, 3.

scritta al di dentro di noi, visibile per lume naturale, e cercarla e possederla è la perfezione morale, lo scopo della vita.

È stato notato che Bruno non ti offre un sistema concorde e deciso. La filosofia è in lui ancora in istato di fermentazione. Hai i vacillamenti dell'uomo nuovo, che vive ancora nel passato e del passato. Combatte il soprannaturale, ma il suo lume naturale, la sua *mens tuens*, la sua intuizione intellettuale, ne serba una confusa reminiscenza. Contempla Dio nella infinità della natura, ma non sa strigersi dal Dio estramondano, e non sa che farsene, rimasto come un antecedente inconciliato della sua speculazione. Ora quel Dio è verità e sostanza, e noi siamo sua ombra, «umbra profunda sumus»;¹ ora quel Dio è proprio la natura, o, «se non è natura, è natura della natura». Ci è in lui confuso Cartesio, Spinoso e Malebranche. Combatte la scolastica, e ne conserva in gran parte le abitudini. Odia la mistica, e talora a sentirlo è più mistico di un santo Padre. Rigetta l'immaginazione, e ne ha tutt'i vizii e tutte le forme. Manca l'armonia nel suo contenuto e nelle sue forme. E non è meraviglia che anche oggi i filosofi si accapiglino nella interpretazione del suo sistema.

Interessantissima è questa storia interiore dello spirito di Bruno nelle sue distinzioni e sottigliezze, e nelle oscillazioni del suo sviluppo; anzi è questa la sua vera biografia. Niente è più drammatico che la vita interiore di un grande spirito nella sua lotta con l'educazione, co' maestri, con gli studii, col tempo, co' pregiudizii, nelle sue imitazioni, fluttuazioni e resistenze. La sua grandezza è appunto in questo, di vincere in quella lotta, cioè che di mezzo a quelle fluttuazioni si stacchino con maggior forza ed evidenza le sue tendenze predilette, che gli danno un carattere ed una fisionomia. E questa fisionomia di Bruno noi dobbiamo cercare, a traverso i suoi ondeggiamenti.

Innanzi tutto, Bruno ha sviluppatissimo il sentimento religioso, cioè il sentimento dell'infinito e del divino, com'è di ogni spirito contemplativo. Leggendolo, ti senti più vicino a Dio. E non hai bisogno di domandarti, se Dio è, e cosa è. Perché lo senti in te, e appresso a te, nella tua coscienza e nella natura. Dio è «più intimo a te che non sei tu a te stesso». Tutte le religioni non sono in fondo che il divino in diverse forme. E sotto

1. *De umbris idearum*, «Protestatio». Per l'intero distico, cfr. p. 651.

questo aspetto Bruno ti fa un'analisi assai notevole delle religioni antiche e nuove. L'amore del divino, il furore eroico, è il carattere delle nobili nature. E questo amore ci rende atti non solo a contemplare Dio come Verità, ma ancora a realizzarlo come Bontà. Ivi ha radice la scienza e la morale.

Questi concetti non sono nuovi, e di simili se ne trovano nella Scrittura e ne' Padri. Ma lo spirito n'è nuovo. Non è solo questo, che i cieli narrano la gloria di Dio, ma quest'altro, che i cieli sono essi medesimi divini, e si muovono per virtù propria, per la loro intrinseca divinità. È la riabilitazione della materia o della natura, non più opposta allo spirito e scomunicata, ma fatta divina, divenuta «genitura di Dio». È il finito o il concreto che apparisce all'infinito, e lo realizza, gli dà l'esistenza. O, come dicesi oggi, è il Dio vivente e conoscibile che succede al Dio astratto e solitario. L'universo, eterno ed infinito, è la vita o la storia di Dio.

Questo è ciò che fu detto il naturalismo di Bruno, o piuttosto del secolo, ed era il naturale progresso dello spirito, che usciva dalle astrattezze scolastiche, o, come dice Bruno, dalle credenze e dalle fantasie, e cercava la sua base nel concreto e nel finito; era la prima voce della natura che scopriva sé stessa e si proclamava di essenza divina, una e medesima che la Divinità, «secondo che l'unità è distinta nella generata e generante, o produttore e prodotta».¹ Bruno nel suo entusiasmo per la natura divina dice che lo spirito eroico vede «l'anfitrite, il fonte di tutt'i numeri, di tutte specie, di tutte ragioni, che è la monade, vera essenza dell'essere di tutti, e, se non la vede in sua essenza, in assoluta luce, la vede nella sua genitura, che l'è simile, che è la sua immagine, perché dalla monade, che è la divinitate, procede questa monade, che è la natura, l'universo, il mondo, dov'ella si contempla e si specchia», cioè dove s'intende ed è intelligibile.

Questa visione di Dio, privilegio dello spirito eroico, non ha nulla a fare col lume soprannaturale, con la fede, o la grazia, o l'estasi, o altro che dal di fuori piova nell'anima. Dio, fatto conoscibile nel mondo, diviene materia della cognizione, e l'anima effettua la sua unione con lui per un atto della sua energia, per intrinseca virtù. La visione è intellettuale, e il suo organo è la mente, dove Dio, o la Verità, si rivela, come «in propria e viva sede», a

1. *Degli eroici furori*, II, 2. Nello stesso capitolo la citazione che segue.

quelli che la cercano, «per forza del riformato intelletto e volontà», cioè per la scienza.

L'amore del divino, spinto sino al furore eroico, lega Bruno co' mistici. Il naturalismo letterario era pretto materialismo, che si sciolse nella licenza e nel cinismo, e mise capo in ozio idillico sner-vante, peggiore dell'ozio ascetico. Il naturalismo di Bruno era al contrario non il divino materializzato, ma la materia divinizzata. La materia in sé stessa è volgare bestialità; essa ha valore come divina. Il divino non è infuso o intrinseco, ma è insito e con-naturato. Cercarlo ed effettuarlo è il degno scopo della vita. E non si rivela se non a quelli che lo cercano e lo conquistano col lavoro della mente illuminata dall'amore eroico. Ciò distingue i vulgari da' nobili spiriti. Molti sono i chiamati, pochi gli eletti. «Molti rimi-rano, pochi vedono.» Bruno parla spesso con tale unzione e con tale esaltazione mistica, che ti pare un Dante o un san Bonaventura.

Ma i mistici sono semplicemente contemplanti, dove per Bruno non è contemplazione nella quale non sia azione, e non è azione nella quale non sia contemplazione. La nuda contemplazione è ozio. Contemplare è operare. Si vede l'uomo che esce dal convento ed entra nella vita militante.

Folengo esce dal convento, rinnegando Dio e sputando sul viso alla società. In lui il secolo scettico e materialista ha la sua ultima espressione. Anche a Bruno abbonda la satira e l'ironia, anche in lui ci è un lato negativo e polemico, sviluppato con potenza e abbondanza d'immaginazione. Ma questo lato rimane assorbito nella sua speculazione. Il suo scopo è tutto positivo: è la restaurazione di Dio, e con esso del sentimento religioso e della coscienza. Ciò che Savonarola tentò con la fede e con l'entusiasmo, egli tenta con la scienza. Non accetta Dio come gli è dato, né se ne rimette alla fede, perché non è un credente. Dio vuole cercarlo e trovarlo lui, con la sua attività intellettuale, con l'occhio della mente. E questo Dio, da lui trovato, e di cui sente l'infinita presenza in sé stesso e negl'infiniti mondi e in ciascun essere vivente, nel massimo e nel minimo, non rimane astratta verità nella sua intelligenza, ma scende nella coscienza e penetra tutto l'essere, intelletto, volontà, sentimento e amore. Comincia scredente, finisce credente. Ma è un «credo» generato e formato nel suo spirito, non venutogli dal di fuori. Per questo «credo» non gli fu grave morire ancor gio-vane sul rogo, dicendo a' suoi giudici le celebri parole: «Maiori

forsitan cum timore sententiam in me dicitis, quam ego accipiam». ¹ Sembra che il suo maggior peccato innanzi alla Chiesa sia stata la sua fede negl'infiniti mondi, come traspare da questa malvagia ironia dello Scioppio: «Sic ustulatus misere periit, renunciaturus, credo, in reliquis illis, quos finxit, mundis, quonam pacto homines blasphemii et impii a romanis tractari solent».

Insisto su questo carattere entusiastico e religioso di Bruno, o, com'egli dice, eroico, che gli dà la figura di un santo della scienza. Quante volte l'umanità, stanca di aggirarsi nell'infinita varietà, sente il bisogno di risalire al tutto ed uno, all'assoluto, e cercarvi Dio, le si affaccia sull'ingresso del mondo moderno la statua colossale di Bruno.

Il suo supplizio passò così inosservato in Italia, che parecchi eruditi lo mettono in dubbio. Né le opere sue vi lasciarono alcun vestigio. Si direbbe che i carnefici insieme col corpo arsero la sua memoria. Anche in Europa il brunismo lasciò deboli tracce. Il progresso delle idee e delle dottrine era così violento, che il gran precursore fu avvolto e oscurato nel turbinio. Come Dante, Bruno attendeva la sua risurrezione. E quando dopo un lungo lavoro di analisi riappare la sintesi, Jacobi e Schelling sentirono la loro parentela col grande italiano, e riedificarono la sua statua. ²

In Bruno trovi la sintesi ancora inorganica della scienza moderna, con le sue più spiccate tendenze, la libera investigazione, l'autonomia e la competenza della ragione, la visione del vero come prodotto dell'attività intellettuale, la proscrizione delle fantasie, delle credenze e delle astrazioni, un più intimo avvicinamento alla natura o al reale. Dico tendenze, perché nel fatto l'immaginazione e il sentimento soprabbondavano in lui, e gli tolsero quella calma armonica di contemplazione, senza la quale riesce

1. «Forse pronunciate la sentenza contro di me con timore maggiore di quello che provo io nel riceverla.» Le parole, riferite nella sua famigerata lettera dallo Scioppio (cfr. p. 646, nota 2), suonano esattamente: «Maiori forsitan cum timore sententiam in me fertis, quam ego accipiam»; in Bartholmèss, op. cit., p. 269. *Ibid.*, le parole, citate poco più sotto, relative alla morte del Bruno («Così perì miseramente sul rogo, credo annunciando a quegli altri mondi, in cui aveva creduto, in che modo Roma tratta empì e blasfemi»). 2. *Jacobi... statua*: allude alle *Briefe an M. Mendelssohn über die Lehre des Spinoza*, di F. H. Jacobi (1785, 2^a ed. accresciuta 1789; *Sulla dottrina dello Spinoza: lettere a M. Mendelssohn*, trad. it. di F. Capra, Bari 1914) e al dialogo di F. W. J. Schelling, *Bruno oder über das natürliche Prinzip der Dinge*, Berlin 1802, e pubblicato in traduzione francese nel 1847, con prefazione di Terenzio Mamiani.

difettiva la virtù organizzatrice, e quella pazienza di osservazione e di analisi, senza la quale le più belle speculazioni rimangono infeconde generalità.

Quanto alla sua sintesi, il Dio astratto ed estramondano fatto visibile e conoscibile nella infinita natura, l'unità e medesimezza di tutti gli esseri, l'eternità e l'infinità dell'universo nella perenne metempsicosi delle forme, il sentimento dell'anima o della vita universale, l'infinita perfettibilità delle forme nella loro trasformazione, la produttività della materia dal suo intrinseco, l'azione dinamica della natura nelle sue combinazioni, la libertà distinta dal libero arbitrio e rappresentata come la stessa effettuazione del divino o della legge, la moralità e la glorificazione del lavoro, sono concetti che, svolti lungamente e variamente da Bruno in opere latine e italiane, appaiono punti luminosi nella speculazione moderna, e ne trovi i vestigi in Cartesio, in Spinoza, in Leibnitz, e più tardi in Schelling, in Hegel e ne' presenti materialisti.¹ Se dovessi con una sola formola caratterizzare il mondo di Bruno, lo chiamerei il mondo moderno ancora in fermentazione.

Roma bruciava Bruno, Parigi bruciava Vanini. I loro carnefici li dissero atei. Pure Dio non fu mai cosa sì seria, come nel loro petto. — Andiamo a morir da filosofo — disse Vanini, avvicinandosi al rogo.² Eran detti anche «novatori», titolo d'infamia, che è divenuto il titolo della loro gloria.

Nel 1599 Bruno era già nelle mani dell'Inquisizione, e Campanella nelle mani spagnuole. Nel primo anno del Seicento Bruno periva sul rogo, e Campanella aveva la tortura. Così finiva l'un secolo, così cominciava l'altro. «Tu, asinus, nescis vivere», dicevano a Campanella amici e nemici: «ne loquaris in nomine Dei».³ E lui prendeva ad insegna una campana, con entrovi l'epigrafe: «Non tacebo». Anche Bruno diceva di sé: «Dormitantium

1. e ne trovi . . . materialisti: oltre agli scritti ricordati di Bertrando Spaventa e al saggio del Mamiani premesso al *Bruno* dello Schelling, si veda anche Bartholmèss, op. cit., II, p. 46. 2. *Andiamo . . . rogo*: il riferimento a Giulio Cesare Vanini (il quale, in realtà, fu bruciato a Tolosa, e non a Parigi) è condotto sulla falsariga del discorso di A. D'Ancona, *Sulla vita e le dottrine dell'Autore*, pubblicato come prefazione alle *Opere* di Campanella, Torino 1854, p. CCCXI: discorso cui il De Sanctis attinse largamente per dati e citazioni di questa pagina e delle seguenti. 3. La citazione (*Atheismus triumphatus*, Proemio: «Tu, asino, non sai vivere; non parlare in nome di Dio»; «non starò zitto») è nel discorso cit. del D'Ancona, p. LXXXVI. Così il motto bruniano (dall'*Epistula ad Academicos Oxford*: «Scolta degli animi che sonnecciano»), la definizione del Pomponazzi (*De Fato*,

animorum excubitor». La nuova scienza sorge come una nuova religione, accompagnata dalla fede e dal martirio. «Philosophus» diceva il Pomponaccio per esperienza propria «ab omnibus irridetur, et tamquam stultus et sacrilegus habetur; ab inquisitoribus prosequitur, fit spectaculum vulgi: haec igitur sunt lucra philosophorum, haec est eorum merces». Pure questi uomini nuovi, derisi, perseguitati, spettacolo del volgo, avevano una fede invitta nel trionfo delle loro dottrine. L'accademia cosentina di Telesio avea per impresa la luna crescente, col motto: «Donec totum impleat orbem». Bruno, perseguitato dal suo secolo, diceva: — La morte in un secolo fa vivo in tutti gli altri. — Campanella paragona il filosofo al Cristo, che il terzo giorno, spezzando la pietra, risorge. Il carattere era pari all'ingegno. Dietro al filosofo ci era l'uomo.

Telesio è detto da Bacone il primo degli uomini nuovi.¹ Ma la novità era già antica di un secolo, e Telesio che avea fatto i suoi studii a Padova, a Milano, a Roma, professato a Napoli, quando, stanco di lotte e di persecuzioni, deliberò di ritirarsi nella nativa Cosenza, vi portò il motto del pensiero italiano, la filosofia naturale, fondata sull'esperienza e sull'osservazione. Il suo merito è di avere esercitata una seria influenza intellettuale tra' suoi concittadini e di aver fondata sotto nome di accademia una vera scuola filosofica. Come Machiavelli, così egli non segue altro che l'osservazione e la natura: «poiché la sapienza umana è arrivata alla più alta cima che possa afferrare, se ha osservato quello che si presenta a' sensi, e ciò che può esser dedotto per analogia dalle percezioni sensibili». ² Sincero, modesto, d'ingegno non grande, ma di grandissima giustezza di mente e di sano criterio, fu benemerito meno per le sue dottrine, che per il metodo ed il linguaggio. E in verità, la grande e utile novità era allora il metodo. Il suo maggiore elogio lo ha fatto Campanella in queste parole:

Lib. arb. et praed., l. III, 7: «Il saggio è deriso da tutti, ed è considerato stolto e sacrilego; è perseguitato dagli inquisitori, diviene spettacolo al volgo: questi son dunque i guadagni dei filosofi, questa la loro mercede» e l'impresa dell'Accademia Cosentina («Finché riempi tutto il globo»): cfr. pp. CCCXI e CCCXV. 1. *Telesio . . . nuovi*: cfr. *De principiis atque originibus secundum fabulas Cupidinis et Coeli*; in D'Ancona, p. XIX. 2. Bernardino Telesio, *De natura rerum*, Proemio; ivi, pp. XVII-XVIII e *ibid.*, nota 2, il giudizio, che segue, di Campanella su Telesio (in *De recta ratione*, IV, 1: «Telesio nello scrivere conserva lui solo il vero stile filosofico, componendo discorsi che significano la natura secondo verità, e rende l'uomo più sapiente che loquace»).

«Telesius in scribendo stylum vere philosophicum solus servat, iuxta verum naturam sermones significantes condens, facitque hominem potius sapientem quam loquacem». L'obbiettivo era sciogliere il pensiero dalla servitù di Aristotile, «tiranno degl'ingegni», e metterlo in diretta comunicazione con la natura, rifarlo libero, ciò che con una precisione uguale alla concisione dice Campanella nel suo famoso sonetto a Telesio:

*Telesio, il telo della tua faretra
uccide de' Sofisti in mezzo al campo
degli'ingegni il Tiranno senza scampo:
libertà dolce alla verità impetra.¹*

L'impresa non era lieve. Resistevano tutte le dotte mediocrità, tutto quel complesso di uomini e d'istituzioni che l'Aretino chiamava «la pedanteria», i Polinnii di Bruno² spalleggiati da francescani, domenicani e gesuiti, e spesso l'ultimo argomento era il rogo, il carcere, l'esilio. Dir cose nuove era delitto non solo alla Chiesa, ma a' principi venuti in sospetto di ogni novità nelle scuole: pure la fede di un rinnovamento era universale, e «Renovabitur» fu il motto del Montano, discepolo di Telesio, nel compendio che scrisse della sua dottrina.³ Si era fino allora pensato col capo d'altri. Gli uomini volevano ora pensare col capo loro. Questo era il movimento. E fu così irresistibile, che la novità usciva anche da' segreti del convento. Fu là che si formò ne' forti studii libera e ribelle l'anima di Bruno. E là, in un piccolo convento di Calabria, si educava a libertà l'ingegno di Tommaso Campanella.⁴ Assai presto oltrepassò gli studii delle scuole, e, fatto maestro di sé, lesse avidamente e disordinatamente tutti quei libri

1. *Al Telesio cosentino*, vv. 1-4; *Opere cit.*, p. 103. 2. *l'Aretino... di Bruno*: per il pedantismo stigmatizzato dall'Aretino e per la raffigurazione bruniana dello scolastico Polinnio, interlocutore del *De la causa*, cfr. rispettivamente pp. 550 e 651 sgg. 3. «*Renovabitur*»... *dottrina*: il motto figura come insegna dell'opera del Montano (Sertorio Quattromani), accademico cosentino, *Philosophia di Bernardino Telesio*, Napoli 1589. Cfr. D'Ancona, p. XVIII, nota 1. 4. Per la biografia del Campanella, come s'è avvertito, il *De Sanctis* utilizzò il discorso cit. del D'Ancona e pertanto incorse nelle medesime inesattezze. La prima compiuta esplorazione delle vicende umane dello Stilese è di vari anni posteriore alla *Storia*: cfr. L. AMABILE, *Fra T. Campanella, la sua congiura, i suoi processi e la sua pazzia*, Napoli 1882; T. *Campanella nei castelli di Napoli, in Roma e in Parigi*, ivi 1887, e *Del carattere di fra T. Campanella*, ivi 1890. Ora si veda L. Firpo, *Ricerche campanelliane*, Firenze 1947, e *Tommaso Campanella* nel primo volume dell'edizione di «Tutte le opere», Milano 1954.

che gli vennero alle mani. Nella solitudine si fa presto ad esser dotto. Ivi il giovine raccolse immensi materiali in tutto lo scibile. Il suo idolo era Telesio, il gran novatore; il suo odio era Aristotile con tutto il suo seguito, e, come Bruno, preferiva gli antichi filosofi greci, massime Pitagora. Venuto in Cosenza, i suoi frati, che già conoscevano l'uomo, non vollero permettergli di udire, né di veder Telesio: ciò che infiammò il desiderio e l'amore.¹ Il giorno che Telesio morì, fu visto in chiesa accanto alla bara il giovine frate, che dovea continuarlo. I cosentini, sentendolo nelle dispute, dicevano che in lui era passato lo spirito di Telesio. La scuola telesiana o riformatrice, come era detta, gli fu tutta intorno, il Bombino, il Montano, il Gaieta, da lui celebrati insieme col maestro. Il suo primo lavoro fu una difesa di Telesio contro il napoletano Marta.² Venuto a Napoli per la stampa dell'opera, attirò l'attenzione per il suo ardore nelle dispute, per l'agilità e la presenza dello spirito, per la franchezza delle opinioni, e per l'immenso sapere. E gl'invidiosi dicevano: — Come sa di lettere costui, che mai non le imparò? — E recavano a magia, a cabala, a scienza occulta ciò che era frutto di studii solitarii.³ Le opinioni telesiane poco attecchivano in Napoli, onde il buon Telesio avea dovuto andar via per le molte inimicizie. Anche il Porta ci stava a disagio, e dovea con le commedie far perdonare alla sua filosofia. Naturalmente, si strinse un legame tra Campanella e l'autore della *Magia naturale* e della *Fisionomia*. Disputavano, leggevano, conferivano i loro lavori. Frutto di questa domestichezza fu il libro *De sensu rerum*, a cui successe l'altro: *De investigatione*.⁴ Ivi si stabilisce per qual

1. *Venuto . . . amore*: in D'Ancona, pp. XVIII-XIX. Così anche le notizie che seguono. 2. *Il suo . . . Marta*: sempre sulle orme di D'Ancona, che cita lo stesso Campanella: «E del suo soggiorno in Altomonte così riprende egli: "Ivi scorsi i libri dei Platonici e de' medici e . . . cominciai a scrivere contro Giacomo Antonio Marta Napoletano, il quale aveva mandato fuori un libro avverso a Telesio intitolato *Pugnaculum Aristotelis*, e lo divisi in otto disputazioni [*De libris propriis*, I]" »; p. xx. Si tratta della *Philosophia sensibus demonstrata*, Napoli 1590 (in realtà, 1591), che non è il «primo lavoro» del Campanella, ma fu scritta dopo le prime redazioni, smarrite a Bologna, del *De investigatione* e del *De sensu rerum* (1586-1590). 3. *Venuto . . . solitarii*: in D'Ancona, pp. XX-XXI. Ivi, p. XXIII, il passo del *De libris propriis*, che si riferisce al legame fra il Campanella e Giambattista Della Porta, di cui nei periodi che seguono. 4. Croce, nelle note citt.: «Il *De investigatione* (che non ci è pervenuto, né fu pubblicato) non successe, ma precedette di parecchi anni il *De sensu rerum*». S'intenda la nuova redazione, approntata nel 1604 e data alle stampe da Tobia Adami nel 1620.

via si giunga a ragionare «col solo senso e colle cose che si conoscono pe' sensi»: ciò che è il metodo sperimentale, base della filosofia naturale. Ci si vede l'influenza di Telesio, di Porta e di tutta la scuola riformatrice.

Porta poté esser tollerato a Napoli, perché era non solo gentiluomo e assai riverito, ma uomo di spirito, e amabilissimo. Ma Campanella non sapea vivere, come dicevano i suoi emuli. Era tutto di un pezzo, e alla naturale, veemente, rozzo, audace di pensiero e di parola. E venne in uggia a moltissimi, e anche ai suoi frati, che non gli potevano perdonare l'odio contro Aristotile. Come Bruno, lasciò il convento, e indi a non molto Napoli, e con in capo già una nuova metafisica tutta abbozzata, fu a Roma, poi a Firenze, dove il destino faceva incontrare i due grandi ingegni di quel tempo, Campanella e Galilei.

Michelangiolo moriva, e tre giorni prima, il 15 febbraio del 1564, nasceva in Pisa Galileo Galilei. Tutto gli rise nel principio, levato maraviglioso grido di sé per le sue invenzioni della misura del tempo per mezzo del pendolo, del termometro, del compasso geometrico, del telescopio. Con questo potente strumento iniziò le sue speculazioni astronomiche, che rinnovavano il cielo biblico e tolemaico. Parecchi fatti, divinati da Bruno, acquistavano certezza, come ciò che si vede e si tocca. Il suo *Nunzio sidereo* appariva così maraviglioso, come il viaggio di Colombo. Le montuosità della luna, le fasi di Venere e di Marte, le macchie del sole, i satelliti di Giove erano tali scoperte a breve distanza, che spoltrivano gli animi oziosamente cullati ne' romanzi e nelle oscenità letterarie. La filosofia naturale vinceva oramai le ultime resistenze nella pubblica opinione. Non si trattava più d'ipotesi e di astratti ragionamenti. I fatti erano là, e parlavano più alto che i sillogismi de' teologi e degli scolastici. La cosa effettuale di Machiavelli, il lume naturale di Bruno, il metodo sperimentale di Telesio, la libertà dolce alla verità¹ di Campanella avevano il loro riscontro nelle belle parole di Galileo: «Ah viltà inaudita d'ingegni servili, farsi spontaneamente mancipio!». Il buon Simplicio, il pedante aristotelico, come Polinnio, risponde: «Ma, quando si lasci Aristotile, chi ne ha da essere scorta nella filosofia?». E Galileo replica paca-

1. *la libertà dolce alla verità*: cfr. il sonetto *Al Telesio cosentino* cit., v. 4. Le parole, che seguono, del Galilei, in *Dialogo dei massimi sistemi*, Giornata seconda.

tamente: «I ciechi solamente hanno bisogno di guida. Ma chi ha gli occhi nella fronte e nella mente, di quelli si ha da servire per iscorta». Il lume soprannaturale, la scienza occulta, il mistero, il miracolo scompariva innanzi allo splendore di questo lume naturale dell'occhio e della mente. La magia, l'astrologia, l'alchimia, la cabala sembravano povere cose innanzi a' miracoli del telescopio. Colombo e Galileo ti davano nuova terra e nuovo cielo. Sulle rovine delle scienze occulte sorgevano l'astronomia, la geografia, la geometria, la fisica, l'ottica, la meccanica, l'anatomia. E tutto questo era la filosofia naturale, il naturalismo. — La filosofia — diceva Galileo — è scritta nel libro grandissimo della natura.¹ — E stupendamente diceva Campanella:

*Il mondo è il libro, dove il Senno eterno
scrisse i proprii concetti.*²

Campanella nacque il 1568, quattro anni dopo Galileo. Si videro a Firenze,³ Galileo già famoso, in grazia della Corte, professore, con un concetto dell'universo e della scienza chiaro, intero, ben circoscritto; Campanella, oscuro, conscio del suo ingegno, di concetti molti e arditi e smisurati, in aria di avventuriere che cerchi fortuna, più che di un savio tranquillo e riposato nella scienza. Cercò una cattedra. — Chi è costui? — E il Granduca chiese le informazioni al generale di San Domenico, il quale rispose: «Alquanto differente relazione tengo io del padre fra Tommaso Campanella di quella è stata fatta a Vostra Altezza. Io farò prova del valore e sufficienza sua».⁴ Le raccomandazioni di Galileo non valsero contro l'ira domenicana. Campanella non riuscì, e la ragione è detta da Baccio Valori:

Procurandosi oggi in Roma per alcuni proibire la filosofia del Telesio, con colore che la pregiudichi alla teologia scolastica fondata in Aristotile da lui così riprovato, corre qualche rischio anche Tommaso Campanella della medesima scuola, e per avventura il più terribile per eccellenza de' suoi concetti, che veramente sono e alti e nuovi.

1. *La filosofia . . . natura*: in D'Ancona, p. xxxvii, nota 1. 2. Sonetto *Mo-
do di filosofare*, vv. 1-2; *Opere* cit., p. 25. 3. *Si videro a Firenze*: il Cam-
panella, in effetti, non s'incontrò con Galileo a Firenze, nel 1592, né questi,
come afferma più oltre il De Sanctis, lo raccomandò per la cattedra al
Granduca. 4. Lettera del padre generale dell'Ordine al Granduca, in
data 13 novembre 1592; in D'Ancona, pp. lxxv sgg. La citazione che segue
è tratta dalla lettera di Baccio Valori all'Usimbardi del 15 ottobre dello stes-
so anno; ivi.

Campanella aveva allora ventiquattro anni. L'indomabile giovane si vendicò, scrivendo una nuova difesa di Telesio. Aveva già scritto un trattato *De sphaera Aristarchi*, dove sostiene l'opinione copernicana del moto della terra. Vagheggiava una scienza universale, col titolo *De universitate rerum*, che diventò più tardi la sua *Philosophia realis*. A lui doveva parere molto modesto Galileo, che lasciava da banda teologia e metafisica ed ogni costruzione universale, contento ad esplorar la natura ne' suoi particolari. E gli scriveva: «Invero non si può filosofare, senza un vero accertato sistema della costruzione de' mondi, quale da lei aspettiamo: e già tutte le cose sono poste in dubbio, tanto che non sapemo se il parlare è parlare».¹ Domandava egli a Galileo una riforma dell'astronomia e della matematica sublime, una vera filosofia naturale. «Scriva pel primo» diceva «che questa filosofia è d'Italia, da Filolao e Timeo in parte, e che Copernico la rubò da' predetti e dal ferrarese suo maestro; perché è gran vergogna che ci vincan le nazioni che noi avemo di selvagge fatte domestiche». Ma Galileo rimase fermo nella sua via. Anche lui aveva i suoi pensieri e le sue ipotesi; ma gli pareva che il vero filosofo naturale dovesse lasciare il verisimile, e attenersi a ciò che è incontrastabilmente vero. E rispondea a Campanella ch'ei non voleva «per alcun modo, con cento e più proposizioni apparenti delle cose naturali, screditare e perdere il vanto di dieci o dodici sole da lui ritrovate, e che sapeva per dimostrazione esser vere».² Stavano a fronte la saviezza fiorentina e l'immaginazione napoletana, o, per dir meglio, due culture, la cultura toscana, già chiusa in sé e matura, e veramente positiva, e la cultura meridionale, ancor giovane e speculativa, e in tutta l'impazienza e l'abbondanza della giovinezza. In Galileo si sente Machiavelli. E in Campanella si sente Bruno. Vedi la differenza anche nello scrivere. Chi legge le lettere, i trattati, i dialoghi di Galileo, vi trova subito l'impronta della cultura toscana nella sua maturità, uno stile tutto cosa³ e tutto pen-

1. Lettera del Campanella al Galilei in data 8 marzo 1614, dalla quale è desunta anche la citazione seguente; ivi. 2. Parole riferite da Orazio Rucellai nell'*Eraclito*, III, 4: ivi, p. XXXIX, nota 2. 3. *cosa*: così nel ms. e nelle edizioni Morano. Il brano, da «Chi legge le lettere, i trattati, ecc.», fu scritto dal De Sanctis nell'album della signora Emilia Peruzzi, a Firenze, in data 5 aprile 1871 e pubblicato da Luigi Pescetti nella «Nuova Antologia» del 1° gennaio 1929. Dopo «abitudine», nella pagina autografa segue: «Lodiamo spesso ne' suoi scritti la perspicuità, la castigatèzza, il perfetto buon gusto; ma invano vi cerchiamo elementi di una forma più svelta e più fre-

siero, scevro di ogni pretensione e di ogni maniera, in quella forma diretta e propria, in che è l'ultima perfezione della prosa. Usa i modi servili del tempo senza servilità, anzi tra' suoi baciamento penetra un'aria di dignità e di semplicità, che lo tiene alto su' suoi protettori. Non cerca eleganza, né vezzi, severo e schietto, come uomo intento alla sostanza delle cose, e incurante di ogni lenocinio. Ma se cansa le esagerazioni e gli artifici letterarii, non ha la forza di rinnovare quella forma convenzionale, divenuta modello. Avvolto in quel fraseggiare d'uso, frondoso e monotono, trovi concetti nuovi e arditi in una forma petrificata dall'abitudine, pure eletta, castigata, perspicua, di un perfetto buon gusto. Al contrario in Bruno e in Campanella la forma è scorretta, rozza, disuguale, senza fisionomia; ma ne' suoi balzi e nelle sue disuguaglianze, viva, mobile, nata dalle cose. Ivi ti par di avere innanzi un bel lago, anzi che acqua corrente, non una formazione organica e conforme al contenuto, ma una forma già fissata innanzi e riprodotta, spesso priva di movimenti interni, sola esteriorità; qui vedi una lingua ancora mobile e in formazione, con elementi già nuovi e moderni. Alcune pagine di Bruno sembrano scritte oggi.

Ma saviezza fiorentina e immaginazione napoletana erano del pari sospette a Chiesa e Spagna. Il libro della natura era libro proibito, e chi vi leggeva era eretico o ateo. Prima ci capitò Campanella. Fu a Venezia, a Padova, a Bologna, a Roma,¹ co' suoi manoscritti appresso, e scrivendo sempre per sé e per altri, in verso e in prosa, in latino e in italiano, trattati, orazioni, discorsi, dispute. A Bologna gli furono rubati i manoscritti. E che importa? Rifaceva, rinnovava, con una vena inesauribile. Venuto in sospetto a Roma, torna a Napoli, e va a prender fiato a Stilo sua patria. Ivi sperava riposo; ma «accadde a me quello che dice Salomone: quando l'uomo avrà finito, allora comincerà; quando riposerà, sarà

sca, conforme alla novità del contenuto. È il toscano, chiuso e finito in sé, non principio, ma termine di una forma letteraria già esaurita». Per il giudizio desantisianiano sul Galilei prosatore, cfr. B. CROCE, *Storia dell'età barocca*, Bari 1929, p. 443. 1. *Fu . . . Roma*: le tappe del viaggio si succedettero diversamente. Giunto a Roma nel settembre 1592, il Campanella ne ripartì subito dopo alla volta di Firenze. Di qui proseguì per Padova e, durante la sosta a Bologna, nel convento dei domenicani gli furono trafugati i manoscritti. Da Padova, dove subì quattro processi, fu rinvioato a Roma nel 1594, per rispondere delle accuse davanti al Santo Uffizio. Qui non solo «venne in sospetto», ma fu prima tenuto in carcere, poi sotto speciale sorveglianza.

affaticato». ¹ Ivi cominciarono i suoi guai. Avvolto in una cospirazione, fu come reo di maestà condotto nelle prigioni di Napoli. Chiarito innocente di un'accusa, se ne suscitava un'altra, perché «gl'iniqui non cercavano il delitto, ma farmi comparir delinquente». — Come sai tu le lettere, se non le imparasti mai? Forse hai addosso il demonio. — Ma io — rispose il prigioniero — ho consumato più d'olio che voi di vino. — Lo si fece autore del libro *De tribus impostoribus, Mose, Christo et Mahumed*, stampato trent'anni prima ch'ei nascesse. ² Fu detto che voleva fondar la repubblica con l'aiuto de' Turchi, e che era un eretico, e aveva dottrina pericolosa, e non credeva a Dio. Invano scrisse *Della monarchia*, e l'*Ateismo vinto*, e la *Disputa antiluterana*. Fu condannato da Roma e da Spagna, ribelle ed eretico, e tenuto in prigione ventisette anni, sottoposto alla tortura sette volte.

Mi fur rotte le vene e le arterie; e il cruciato dell'eculeo mi lacerò le ossa, e la terra bevve dieci libbre del mio sangue: risanato dopo sei mesi, in una fossa fui seppellito, ove non è né luce, né aria, ma fetore e umidità e notte e freddo perpetuo. ³

Dopo dodici anni di tali martirii fa questo triste inventario de' suoi mali:

*Sei e sei anni che in pena dispenso
l'afflizion d'ogni senso,
le membra sette volte tormentate,
le bestemmie e le favole de' sciocchi,
il sol negato agli occhi,
i nervi stratti, l'ossa scontinuate,
le polpe lacerate,
i guai dove mi corco,
li ferri, il sangue sparso e il timor crudo
e il cibo poco e sporco.* ⁴

Fra tanti tormenti scriveva, scriveva sempre, versi e prose.

I tempi si facevano più scuri. Copernico era uomo piissimo, chiuso ne' suoi studi matematici; era un matematico, non un filo-

1. *De libris propriis*, II; in D'Ancona, p. LXXXIV. La citazione seguente (*Atheismus triumphatus*, Proemio) *ibid.*, p. CXXXV. 2. *Lo si fece . . . nascesse*: cfr. *Atheismus*, Proemio cit.: «Dipoi m'accusarono di aver composto il libro de' tre impostori; il quale però si trova stampato trent'anni innanzi l'uscir mio dal ventre materno»; *ibid.*, anche per le vicende del *De tribus mundi impostoribus*. 3. La prima parte, fino a «lacerò le ossa», in *Medicinalium*, VI; la seconda nel proemio cit.: entrambe *ibid.*, p. CXXXVIII. 4. *Orazioni tre in salmodia metafisicale congiunte insieme*, III, madrigale 6, vv. 6-15; in *Opere* cit., p. 124.

sofo, dicea Bruno, che di quel sistema avea saputo fare un così terribile uso col suo ingegno libero e speculativo. Il sistema era presentato come una pura ipotesi e spiegazione de' fenomeni celesti e naturali, e i filosofi avevano sempre cura di aggiungere: «salva la fede». Così il libro di Copernico, dedicato a Paolo III, fu tenuto innocuo per ottanta anni. Ma la sua dottrina si diffondeva celeremente, propugnata da Bruno, da Campanella, da Galileo e da Cartesio, che si preparava a farne una dimostrazione matematica. Il libro di Copernico parve allora cosa eretica, e fu condannato, essendo cosa più facile scomunicare che confutare. Cartesio pose a dormire la sua dimostrazione. Il povero Galileo, processato e torturato, dovette confessare che «Terra stat et in aeternum stabit»,¹ ancorché la sua coscienza rispondesse: — Eppur si muove. — E la sua scrittura sulla mobilità della terra mandò al Granduca con queste parole, ritratto de' tempi:

Perché io so quanto convenga obbedire e credere alle determinazioni de' superiori, come quelli che sono scorti da più alte cognizioni, alle quali la bassezza del mio ingegno per sé stesso non arriva, reputo questa presente scrittura che gli mando, come quella che è fondata sulla mobilità della terra, ovvero che è uno degli argomenti che io produceva in sostegno di essa mobilità, la reputo, dico, come una poesia, ovvero un sogno, e per tale la riceva l'Altezza Vostra.²

Altrove la chiama una chimera, un capriccio matematico, e nasconde la verità, come fosse un delitto o una vergogna. Di quest'accusa e di questo processo giunse notizia a Tommaso Campanella, e fra' tormenti del carcere scrisse l'apologia di Galileo.³

Galileo fu lasciato vivere solitario in Arcetri, già rifugio del Guicciardini, dove i dispiaceri e le malattie prima gli tolsero la vista e poi la vita. Morì nel 1642, l'anno stesso che nacque Newton. L'anno dopo Torricelli, suo allievo, trovava il barometro. Tre anni prima moriva Campanella in Francia dov'erasi rifuggito, e dove poté pubblicare la sua filosofia.

A Galileo chiusero gli occhi i discepoli. Le sue scoperte ed osservazioni diedero un impulso straordinario alle scienze, e formarono attorno a lui una scuola di filosofi naturali, Castelli, Cavalieri, Tor-

1. «La Terra è ferma e in eterno starà ferma.» 2. Lettera al Granduca di Toscana in data 23 maggio 1618. 3. scrisse . . . Galileo: *Apologia pro Galileo*, scritta nei primi mesi del 1616, poco dopo la sentenza emessa dal Belarmino, in data 24 febbraio.

ricelli, Borelli, Viviani, illustri non solo per valore scientifico, ma per bontà di scrivere. Veniva il mondo, di cui erano stati precursori incompresi e perseguitati Alberto Magno e Ruggiero Bacone: Galileo ripigliava la bandiera con miglior fortuna. E l'Italia, maestra di Europa nelle lettere e nelle arti, aveva ancora il primato nelle scienze positive, o, come dicevasi, nella filosofia naturale. Qui venivano ad imparare gli stranieri; qui Copernico imparava il moto della terra, e qui imparava Harvey la circolazione del sangue. Qui sorgeva l'accademia del Cimento, dove «provando e riprovando» si studiava la natura. Geografia, astronomia, anatomia, medicina, botanica, ottica, meccanica, geometria, algebra ebbero qui i loro primi cultori e propagatori. Tra gli scrittori giova menzionare Francesco Redi, in cui fa la sua ultima comparsa il toscano, già finito e chiuso in sé, e Lorenzo Magalotti, di una limpidezza già vicina alla forma moderna.

Altro fu il fato del Campanella. Come Bruno, è un naturalista, e crede che la filosofia non si possa fondare che su' fatti. Onde Galileo tirava questa conseguenza, che dunque bisognava prima studiare i fatti. In tanta scarsezza di fatti naturali, morali, sociali ed economici, in tante lacune delle scienze positive filosofare significava foggarsi un mondo a modo degli antichi filosofi greci, con l'immaginazione divinatrice, ed avere per risultato l'ipotesetico e il probabile, anzi che il certo e il vero. Questo, pensava Galileo, non è scienza. Pure è chiaro che una certa idea del mondo l'avevano anche i filosofi naturali, e che quel medesimo porre le fondamenta della scienza sull'osservazione, e tagliarne fuori le credenze e le fantasie, era già mettere in vista un mondo metafisico tutto nuovo, il naturalismo, la natura fatta centro di gravità dello scibile a spese del Dio astratto, o, per parlare secondo quei tempi, Dio fatto visibile e conoscibile nella natura, un Dio intimo e vivo. Questo era il significato stesso di quel movimento che tirava gli spiriti dalle astrazioni scolastiche alla investigazione de' fatti naturali; e Bruno e Campanella non fecero che dare a quel movimento la sua coscienza metafisica e fondarvi sopra tutta una filosofia. Se necessario fu Galileo, non fu meno necessario Bruno e Campanella. Un nuovo mondo si formava, una nuova filosofia era in vista all'orizzonte con lineamenti abbozzati appena e vacillanti. Era quella sintesi poetica e provvisoria, preludio della scienza, il presentimento e la divinazione dell'ultima sintesi, risultato di una lunga

analisi, e corona della scienza. Quella prima sintesi te la danno Bruno e Campanella, appassionatissimi degli antichi filosofi greci, a cui rassomigliavano.

È una sintesi inorganica e contraddittoria. E la contraddizione è ancora più accentuata in Campanella che in Bruno.¹ Trovi in lui scienze occulte e scienze positive, soprannaturale e naturale, medio evo e rinascimento, tradizione e ribellione, assolutismo e libertà, cattolicesimo e razionalismo, e mentre combatte, come Bruno, le credenze e le fantasie, nessuno più di lui dommatizza e fantastica. Pongono in opera tutto quel materiale che hanno innanzi, mancando ancora quel lavoro di eliminazione e di analisi, senza il quale è impossibile la composizione. Hanno fede nell'ingegno, e si mettono all'opera con l'ardore di una speciale vocazione, si sentono attirati da una forza fatale verso quelle alte regioni, verso l'infinito o il divino, a rischio di perdersi. Ciò che ispira a Bruno, o all'anonimo autore, questo sublime sonetto:²

*Poi che spiegate ho l'ali al bel desio,
quanto più sotto al piè l'aria mi scorgo,
più le veloci penne all'aria porgo,
e spregio il mondo e verso il ciel m'invio.*

*Né del figliuol di Dedalo il fin rio
fa che giù pieghi, anzi via più risorgo:
ch'io cadrò morto a terra, ben m'accorgo;
ma qual vita pareggia al viver mio?³*

*La voce del mio cor per l'aria sento:
— Ove mi porti, temerario? China,
ché raro è senza duol troppo ardimento.
— Non temer — rispond'io — l'alta ruina:
fendi sicur le nubi, e muor contento,
se il ciel sì illustre morte ne destina.*

Anche Campanella è poeta, e si sente la stessa vocazione. Si chiama luce tra l'universale ignoranza, fabbro di un mondo nuovo, Prometeo che rapisce il fuoco sacro a Giove:⁴

1. Sulla *contraddizione* del Campanella e, in generale, sul giudizio desantisciano, cfr. Nicola Badaloni, in « Società », VIII, 2, pp. 238-56. 2. Attribuito per lungo tempo a Bruno, il sonetto, come opina lo stesso De Sanctis (che aggiunse nella seconda edizione « o all'anonimo autore »), è di Luigi Tansillo: cfr. *Poesie liriche edite e inedite di L. Tansillo*, a cura di F. Fiorentino, Napoli 1882. 3. Così nel ms. e nelle edizioni Morano. Propriamente: « ma qual vita pareggia al morir mio? ». 4. *Si chiama... Giove*: cfr. rispettivamente *Orazioni in salmodia metafisica* cit., I, madrigale IV, e il sonetto proemiale. La quartina che segue è la seconda del sonetto *Di se stesso*.

*Con vanni in terra oppressi al ciel men volo
in mesta carne d'animo giocondo;
e se talor m'abbassa il grave pondo,
l'ale pur m'alzan sopra il duro suolo.*

Campanella avea vivo il sentimento di un mondo nuovo che si andava formando, e ci vedea in fondo, ultimo termine, una redi-viva età dell'oro, l'attuazione del divino sulla terra, il regno di Dio, invocato nel paternostro, quel mondo della pace e della giustizia appresso al quale sospirava Dante e molti nobili intelletti. Bruno rimane nelle generalità metafisiche. Campanella abbraccia l'universo nelle sue più varie apparizioni, e ti delinea tutto quel mondo ideale, di cui spera l'effettuazione.

Nel suo sistema trovi complicati e combinati senza intima fusione tutti gl'indirizzi percorsi dalla moderna filosofia. Il punto di partenza è la coscienza di sé, «io che penso sono», divenuto la base del sistema cartesiano. Questa è la sola cognizione innata, occulta: tutto il resto è cognizione acquisita per mezzo de' sensi. Qui si sviluppa il sensismo di Telesio non solo come metodo, ma come contenuto. Tutte le cose sono animate; il mondo stesso è «animal grande e perfetto». ¹ In ciascuna cosa è la divina trinità, i tre principii o primalità, com'egli dice, potenza, sapienza e amore. Ciascuna cosa che è, può essere, ama il suo essere, e lo ama perché lo conosce, ne ha una certa notizia. Perciò tutte le cose hanno senso. Lo spirito stesso è carne. L'animale pensa come l'uomo; ha fino la facoltà dell'universale. Ci si vede in germe Locke e tutto il sensismo moderno. Ma ci è una facoltà propria dell'uomo, e negata all'animale, il sentimento religioso. Perciò, quando il corpo è formato, vi entra l'anima, che esce fanciulla dalle mani di Dio, come dice Dante. ² L'anima è la facoltà del divino, o, come si direbbe oggi, dell'assoluto. Ella ti dà la contemplazione di Dio. Non è ragione o dialettica questa facoltà dell'assoluto, e nemmeno discorso o processo intellettuale, ciò che entra nella mente o visione di Bruno, ma è intuito, estasi, fede, un ponte fatto alla rivelazione e alla teologia, uno studio di conciliazione tra il medio evo e il mondo moderno. Qui vedi spuntare la moderna filosofia dell'assoluto nel suo doppio indirizzo, razionalista e neo-cattolico. Tutte le

1. Sonetto *Del mondo e sue parti*, v. 1: «Il mondo è un animal grande e perfetto». 2. *come dice Dante*: cfr. *Purg.*, xvi, 85-8.

idee e tutti gl'indirizzi, che anche oggi agitano le coscienze, fermentano nel suo cervello.

Come Bruno, Campanella non ha il senso del reale e del naturale; e neppure ha il senso psicologico, ancorché parli spesso di coscienza e di esperienza, e le faccia basi del suo filosofare. Aveva al contrario quella seconda vista propria degli uomini superiori, facoltà da lui non scrutata, non compresa e non disciplinata, ch'egli confonde con l'estasi e col puro intuito, e che lo gitta in braccio alla teologia, al soprannaturale e alle scienze occulte. Cerca una conciliazione tra' due uomini che pugnavano in lui, l'uomo di Telesio e l'uomo di san Tommaso, e vi logora le sue forze, senza riuscire ad altro che a mettere in maggior lume la contraddizione. Perciò il suo metodo rimane scolastico, cumulo di argomenti astratti, e la sua filosofia partendo da Telesio riesce a san Tommaso. Attendendo da Galileo la costruzione del mondo, provvisoriamente crede all'astrologia e alla magia, e oggi gli spiritisti e i magnetisti lo chiamano loro precursore.

Nelle applicazioni hai lo stesso uomo. Il mondo è atto della volontà di Dio, atto conforme al disegno o all'idea del mondo preordinato nella sua mente, perciò conforme alla ragione. Dio dunque governa il mondo, e per esso il papa che lo rappresenta in terra, e il cui braccio è l'imperatore. Qui siamo con san Tommaso nel più puro medio evo, ancora più indietro di Dante e di Machiavelli, perché l'elemento laico è sottoposto all'ecclesiastico. E si concepisce come il nostro filosofo se la prenda fra tutti col Machiavelli, uomo «senz'alcuna specie di scienza e di filosofia, semplice storico o empirico»,¹ che voleva fare della religione uno strumento dello Stato. Ma Campanella non si accorge ch'egli è più Machiavelli del Machiavelli, perché nessuno ha spinto così avanti l'annichilamento dell'individuo e l'onnipotenza dello Stato nella sua doppia forma, ecclesiastica e laica. In quel tempo che la monarchia assoluta si sviluppava nella Spagna e nella Francia col favore e l'appoggio del papato, egli era la voce dell'assolutismo europeo, e ci metteva una sola condizione, che quell'assolutismo

1. Cfr. *Atheismus triumphatus*: «Machiavellum omnium scientiarum fuisse ignorantissimum, excepta historia humana, et politicam suam non per scientias, sed per astutiam et peritiam praticam examinasse»; in D'Ancona, p. cxciii. Quanto agli accenni, che seguono, alla concezione politica del Campanella, per cui si vedano i *Discorsi a' principi d'Italia*, I, v e ix, cfr. ivi, pp. CLXXXIX sgg.

fosse il potere esecutivo del papa, il braccio del papato. Hai il vecchio quadro del medio evo, con tinte ancora più decise. Egli dice a Filippo: — I re sieno tuoi sudditi, e la terra sia tua, a patto che tu sii veramente «il Cattolico», primo suddito della Chiesa. — Questa è la carta di alleanza fra il trono e l'altare. L'Italia ha perduto l'imperio del mondo, né ci si può più pensare, perché il passato non torna più; ma l'Italia si consolerà, perché ha nel suo seno il papato, e per esso dominerà ancora il mondo. Che cosa è l'individuo in questo sistema? Nulla. Egli ha doveri, non ha dritti. Non ha il dritto di scegliersi la sua donna, di crearsi la sua proprietà, di educare ed istruire la sua prole, di mangiare, di dormire, di vivere a suo gusto, di esaminare, discutere, accettare o rigettare: non può dire: — Questo è mio —; e non può dire: — No. — Il dritto è nella società, e per essa nel papa e nell'imperatore. Hai per risultato il comunismo, l'assolutismo della società e l'ubbidienza passiva dell'individuo. Il comunismo è in fondo a tutte queste teorie di monarchia universale e assoluta, di dritto divino, e Campanella va sino in fondo.¹ Il che sempre avviene quando l'unità è posta fuori dell'umanità in una volontà a lei estrinseca, e quando l'unità rimane astratta, e tiene non in sé, ma dirimpetto a sé il vario e il molteplice. In questa unità va a naufragare ogni particolare, l'individuo, la famiglia, la nazione. Or questa è la filosofia sua, questa è la sua «città del sole», la sua rediviva età dell'oro.² Il quadro è vecchio, ma lo spirito è nuovo. Perché Campanella è un riformatore, vuole il papa sovrano, ma vuole che il sovrano sia Ragione non solo di nome ma di fatto, perché la Ragione governa il mondo. Dio è il Senno eterno; il sovrano dee essere anche lui il sapientissimo di tutti. Non è re chi regge, ma chi più sa. Il vero sovrano è la scienza.³ E l'obbiettivo della scienza è il progresso e il miglioramento dell'uomo. Si maraviglia come si studii a migliorare la razza cavallina o bovina, e si lasci al caso e al capriccio individuale la razza umana.⁴ Egli ha fede nel miglioramento non solo morale, ma fisico dell'uomo, per mezzo della scienza, appli-

1. *Il comunismo . . . fondo*: intorno al «comunismo» del Campanella, cfr. B. CROCE, *Materialismo storico ed economia marxistica*, Bari 1918, pp. 177-223. 2. *la sua . . . oro*: cfr. *Profetali*, III, *Se fu nel mondo l'aurea età felice*. Cfr. p. 685. 3. *Non è re . . . scienza*: cfr. *Politicae Quaestiones*, II, 6, e il sonetto *Non è re chi ha regno, ma chi sa reggere*; *Opere cit.*, p. 33. 4. *Si maraviglia . . . umana*: cfr. *Questioni sull'ottima repubblica*, III, di dove è tratta anche la citazione che segue.

cata da un governo intelligente e paterno. E suggerisce provvedimenti sociali, politici, etici, economici, che sono un primo schizzo di scienza sociale nelle sue varie diramazioni ancora confuse, guidato da una rettitudine e buon senso naturale, con uno sguardo delle cose non nella loro degenerazione, «come fecero Aristotile e Machiavelli», ma nella loro origine e purezza natia, «come fecero Platone e gli stoici». E balza fuori idee, utopie, ipotesi, speranze, aforismi, che sono in parte veri presentimenti e divinazioni del mondo nuovo.

Con tante novità in capo, la società in mezzo a cui si trovava non gli dovea parere una bella cosa. Accetta le istituzioni, ma a patto che le si trasformino e diventino strumento di rigenerazione. Vuole un papato ed un monarcato progressista; ed è chiaro che a Filippo di Spagna poco garbasse trar di prigione un così pericoloso alleato, un nuovo marchese di Posa.¹

Accanto alla sua ricostruzione ci è dunque un elemento negativo, una critica della società, com'era costituita. Il suo punto di mira sono sofisti, ipocriti e tiranni, come contraffattori e falsificatori delle tre primalità, sapienza, amore e potenza, «di tre dive eminenze falsatori»:²

*Io nacqui a debellar tre mali estremi,
tirannide, sofismi, ipocrisia . . .*

*che nel cieco amor proprio, figlio degno
d'ignoranza, radice e fomento hanno:
dunque a diveller l'ignoranza io vegno.*³

Dal qual concetto nasce un magnifico sonetto sulla storia del mondo, foggia dall'amor proprio:

*Credulo il proprio amor fe' l'uom pensare
non aver gli elementi né le stelle*

1. *marchese di Posa*: ricordato più volte in tal senso, come prototipo dell'idealista astratto e generoso. Cfr. il saggio *Delle opere drammatiche di F. Schiller*, riprodotto più oltre in questo volume, e le lezioni sulla letteratura nel secolo decimonono: «Un individuo di fantasia uscito dalla mente giovanile di Schiller riscaldata dalle opinioni che allora la Francia metteva in voga, un simbolo che rappresenta idee, non già sé stesso»; *Mazzini e la scuola democratica*, ed. cit., p. 63. 2. Cfr. la cantica *Fede naturale del vero sapiente*, vv. 67-9: «Contra sofisti, ipocriti e tiranni, / di tre dive eminenze falsatori, / a troncar la radice degli inganni»; *Opere cit.*, pp. 18 sgg. 3. Sonetto *Delle radici de' gran mali del mondo*, vv. 1-2 e 12-4; ed. cit., p. 26.

*(benché fusser di noi più forti e belle)
senso ed amor, ma sol per noi girare:
poi tutte genti barbare ed ignare,
fuor che la nostra, e Dio non mirar quelle:
poi il restringemmo a quei di nostre celle;
sé solo al fine ognun venne ad amare.*

*E per non travagliarsi il saper schiva;
poi visto il mondo a' suoi voti diverso,
nega la provvidenza, o che Dio viva.*

*Qui stima senno le astuzie: e perverso,
per dominar fa nuovi Dei, poi arriva
a predicarsi autor dell'universo.¹*

Se tutt'i mali sono frutto dell'ignoranza, si comprende il suo entusiasmo per la scienza e per la sua missione. Il savio è invitto, perché vince, anche se tu l'uccidi:

*S'ei vive, perdi, e s'ei muore, esce un lampo
di Deità dal corpo per te scisso,
che le tenebre tue non han più scampo.²*

I guai più spandono suo nome e gloria, e ucciso è adorato per santo; né è sventura ch'ei sia nato di vil progenie e patria, perché illustra egli le sue sorti. Più è calpesto, e più s'innalza:³

*e il fuoco più soffiato, più s'accende:
poi vola in alto e di stelle s'infiora.*

La sua vita è antica quanto il mondo:

*Ben seimila anni in tutto il mondo io vissi:
fede ne fan le istorie delle genti,
ch'io manifesto agli uomini presenti
co' libri filosofici ch'io scrissi.*

Il mondo è un teatro, dove le anime mascherate de' corpi⁴

1. Sonetto *Contro il proprio amore scoprimento stupendo*; ed. cit., p. 27.

2. Sonetto *Alla morte di Cristo*, vv. 12-4; ed. cit., p. 34. 3. *I guai . . . s'innalza*: cfr. i due sonetti *A certi amici* e *A consimili*, ed. cit., pp. 100-1. Del secondo sono citati i versi 13-4 e, subito dopo, 1-4. 4. *Il mondo . . . corpi*: cfr. il sonetto *Che gli uomini son giuoco di Dio e degli angeli*, vv. 1-2: « Nel teatro del mondo ammascherate / l'alme da' corpi e dagli effetti loro ». Seguono i versi 6-8; ed. cit., p. 31.

*di scena in scena van, di coro in coro,
si veston di letizia e di martoro,
dal comico fatal libro ordinate.*

In questa commedia universale l'uomo spesso segue più il caso che la ragione:¹

*Ché gli empîi spesso fur canonizzati,
li santi uccisi, ed i peggior tra noi
principi finti contro i veri armati.*

Principi veri sono i savii:

*Neron fu re per sorte in apparenza,
Socrate per natura in veritate . . .²*

*Non nasce l'uom con la corona in testa,
come il re delle bestie . . .³*

E se non fossero i savii, che sarebbe il mondo?

*Se a' lupi i savii, che il mondo riprende,
fosser d'accordo, ei tutto bestia fora.⁴*

La vera nobiltà nasce non dal sangue e non dalla ricchezza:

*In noi dal senno e dal valor riceve
esser la nobiltate, e frutta e cresce
col bene oprare.⁵*

Il savio è re, è nobile; il savio è libero. La plebe è serva per la sua ignoranza:

*Il popolo è una bestia varia e grossa,
che ignora le sue forze . . .*

*Tutto è suo, quanto sta fra cielo e terra:
ma nol conosce; e se qualche persona
di ciò l'avvisa, e' l'uccide ed atterra.⁶*

1. In questa . . . ragione: cfr. il sonetto *Che gli uomini seguono più il caso che la ragione*, vv. 1-2: «Natura dal Signor guidata fece / nel spazio la commedia universale». Seguono i versi 12-4; ed. cit., pp. 31-2. 2. *Re e regni veri e falsi e misti*, vv. 1-2; ed. cit., p. 32. 3. *Non è re chi ha regno, ma chi sa reggere* cit., vv. 9-10. 4. *A consimili* cit., vv. 9-10. 5. *Della nobiltà e suoi sogni veri e falsi*, vv. 1-3; ed. cit., p. 79. 6. *Della plebe*, vv. 1-2 e 12-4; ivi.

Quest'apoteosi della scienza è congiunta con un vivo sentimento del divino, anzi la Scienza non è che il divino, il Senno eterno, che comunica alla natura i suoi attributi o primalità, la potenza, la sapienza e la bontà, della quale segno esteriore è la bellezza. Tale era la natura nell'età dell'oro, e tale ritornerà:

*Se fu nel mondo l'aurea età felice,
ben essere potrà più ch'una volta;
ché si ravviva ogni cosa sepolta,
tornando il giro ov'ebbe la radice.*

*Se in fatti di mio e tuo sia il mondo privo
nell'util, nel giocondo e nell'onesto,
cangiarsi in paradiso il veggo e scrivo;
e il cieco amore in occhiuto e modesto,
l'astuzia ed ignoranza in saper vivo,
e in fratellanza l'imperio funesto.¹*

Base dell'età dell'oro è la fratellanza e uguaglianza umana, l'amor comune sostituito all'amor proprio:

*... chi all'amor del comun padre ascende,
tutti gli uomini stima per fratelli,
e con Dio di lor beni gioia prende.
Buon Francesco, che i pesci anche e gli uccelli
frati appelli; oh beato chi ciò intende!²*

È ciò che direbbesi oggi democrazia cristiana, un ritorno alla Chiesa primitiva di Lino e di Calisto, a' puri tempi evangelici, vagheggiati da Dante³ e da Campanella, quando si mangiava in carità, e non ci era ricco né povero, non mio e tuo. Avvezzo a guardare le cose nella loro origine e non nella loro degenerazione, il sogno di Campanella è che il mondo «nel suo giro torni là ov'ebbe radice».⁴ Il progresso è la ristaurazione del buon tempo antico. Bruno spregia l'età dell'oro, stato d'innocenza, alla quale contrappone la virtù. Innocenza è ignoranza, virtù è sapienza. Ed è sapienza non infusa e comunicata dal di fuori, ma prodotto della libera attività individuale. In questo sistema la libertà è sostanziale; l'ideale è il progresso per mezzo della libertà. In questi due grandi italiani spuntano già le due vie dello spirito moderno, vedi

1. *Profetali*, III, vv. 1-4, 9-14; ed. cit., p. 95. 2. *Parallelo del proprio e comune amore*, vv. 9-13; ed. cit., p. 18. 3. *un ritorno ... Dante*: cfr. *Par.*, XXVII, 40-5. 4. *Profetali*, III cit., v. 4.

il razionalista e il neo-cattolico. L'uno volge le spalle al passato, l'altro cerca di trasformarlo e farsene leva per il progresso.

Attendendo l'età dell'oro, Campanella vede il mondo nella sua degenerazione, grazie a' tiranni, a' sofisti e agl'ipocriti. Tra' sofisti pone i poeti, seminatori di menzogne:

*In superbia il valor, la santitate
passò in ipocrisia, le gentilezze
in cerimonie, e il senno in sottigliezze,
l'amor in zelo, e in liscio la beltate.
Mercé vostra, poeti, che cantate
finti eroi, infami ardor, bugie e sciocchezze,
non le virtù, gli arcani e le grandezze
di Dio, come facea la prisca etate.¹*

Altrove li rampogna che, in luogo di cantare Colombo e gli alti fatti moderni, stieno impaludati nelle favole antiche. Né gli è caro che sciupino l'ingegno in argomenti futili. Bellezza è segno del bene, bella ogni cosa è dove serve e quando, e brutta dov'è inutile, o mal serve, e più s'annoia:

*Il bianco, che del nero è ognor più bello,
più brutto è nel capello . . .
pur bello appar, se prudenza rassembra:
belle in Socrate son le strane membra,
note d'ingegno nuovo; ma in Aglauro
sarian laide; e negli occhi il color giallo,
di morbo indicio, è brutto, e bel nell'auro,
ch'ivi dinota finezza, e non fallo.²*

Ci s'intravede la nuova critica, che richiama gli spiriti dalle forme alle sostanze, dalle parole alle cose, dal di fuori al di dentro. Di che esempio è lui stesso, che scrive cose nuove e alte nel più assoluto disprezzo della forma. La sua poesia nervosa, rilevata, succosa, e insieme rozza e aspra, è l'antitesi di quella letteratura vuota, sofisticata, e leziosa, venuta su col Marino.

Campanella scrisse infiniti volumi, e *de omnibus rebus*. Nessuna parte dello scibile gli è ignota, scienze occulte e naturali, teo-

1. *A' poeti*, vv. 1-8; ed. cit., p. 18. L'invettiva contro i poeti italiani, ricordata subito dopo, è nella canzone *Agli Italiani che attendono a poetar con le favole greche*; ed. cit., pp. 82 sgg. 2. *Della Bellezza segnal del bene, oggetto d'amore*, madrigale III, vv. 9-10 e 12-7; ed. cit., pp. 56 sgg.

logia, metafisica, astronomia, fisica, fisiologia. È un primo schizzo di enciclopedia, un primo albero della scienza. Dovunque fissa lo sguardo, vede o intravede cose nuove. Notabile è soprattutto l'interesse che prende per l'educazione e il benessere del popolo. La scienza fino allora è stata aristocratica, religiosa e politica, rimasta nelle alte cime, più intenta al meccanismo sociale che al miglioramento dell'uomo. In lui si vede accentuata questa tendenza, che i mutamenti politici sono vani, se non hanno per base l'istruzione e la felicità delle classi più numerose. A questo scopo si riferiscono i suoi più bei concetti: la riforma delle imposte, sì che non gravassero principalmente sugli artigiani e i villani, toccando appena i cittadini o borghesi, e niente i nobili; l'imposta sul lusso e su' piaceri; i ricoveri per gl'invalidi; gli asili per le figliuole de' soldati; i prestiti gratuiti a' poveri sopra pegni, le banche popolari, gli impieghi accessibili a tutti, un codice uniforme, l'uniformità delle monete, l'incoraggiamento delle industrie nazionali, «più proficue che le miniere».¹ Lasciare le discussioni astratte, le sottigliezze teologiche, malattia del tempo, e volgersi alla storia, alla geografia, allo studio del reale per migliorare le condizioni sociali, questa è l'ultima parola di Campanella. La prima opera del filosofo, egli dice, è comporre la storia de' fatti. Ci è già la nuova società che si andava formando sulle rovine del regime feudale. Ci è tutto un rinnovamento sociale, accompagnato, quanto a' suoi procedimenti, da questo motto profondo: che i moti umani durevoli son fatti prima «dalla lingua» e poi «dalla spada»;² o, in altri termini, che la forza non può fondare niente di durevole, quando non sia preceduta e accompagnata dal pensiero.

Ugual soffio spirava da Venezia. Centro già di lettere e di coltura con Pietro Bembo, ora diveniva il centro italiano del libero pensiero. Celebre era la scuola materialista di Padova. La stessa indipendenza si sviluppava in materia politica. Di là all'Italia serva giungevano i liberi accenti di Paolo Paruta. Dal Machiavelli in poi pullulavano scritti politici sotto i nomi di *Tesoro politico*, *Principe*

1. Per la sintetica esposizione delle riforme sognate dal Campanella, il De Sanctis ebbe probabilmente sott'occhio una pagina del Cantù (*Storia universale*, Epoca XV, t. XVI, cap. 31), riportata da D'Ancona: «... Un codice uniforme; aperti gli impieghi a chiunque è capace; ... render uniformi le monete; incoraggiar le manifatture, più fruttifere che le miniere...»; op. cit., p. CCXXXVI. 2. *Della monarchia di Spagna*, XVIII e *Aforismi politici*, 61-5.

regnante, Segretario, Chiave del gabinetto, Ambasciatore, Ragion di Stato, guazzabuglio di luoghi comuni e di erudizione indigesta. I fatti più tristi vi sono giustificati, la notte di san Bartolomeo e le stragi del duca d'Alba. Il che non toglie che tutti non se la prendano col Machiavelli, accusandolo e insieme rubandogli i concetti.¹ Fra gli altri è degno di nota il Botero nella sua *Ragion di Stato*, dove combatte il Machiavelli, e segue i suoi precetti, applicandoli contro i novatori e gli eretici. Quel libro è il codice de' conservatori. A lui sembra che tutto sta benissimo come sta, e che non rimane che a prender guardia contro le novità: *bonum est sic esse*. Nacque nel 1540,² lo stesso anno che nasceva Paolo Paruta, il più vicino di spirito e di senno a Nicolò Machiavelli. Mentre l'Italia sonnacchiava tra l'assolutismo papale e spagnuolo, e si fondavano in Europa le monarchie assolute, lo storico veneto scriveva che «tolta la libertà, ogni altro bene è per nulla, anzi la stessa virtù si rimane oziosa e di poco pregio»; che il vero monarca è la legge; e che «chi commette il governo della città alla legge, lo raccomanda ad un Dio; chi lo dà in mano all'uomo, lo lascia in potere di una fiera bestia». «Nascere e vivere in città libera», è per lui l'ideale della felicità. Ne' suoi *Discorsi politici* trovi il successore di Machiavelli e il precursore di Montesquieu, il senso pratico veneziano e l'acume fiorentino. Il sentimento politico era in lui contrastato dal sentimento religioso. Il dispotismo papale e spagnuolo, base della restaurazione cattolica, parevagli minaccioso alla libertà veneziana, e non guardava senza speranza nel moto germanico, dove gli pareva di trovare il contrappeso. La contraddizione era più profonda nella sua intelligenza, dove ragione e fede contendevano senza possibilità di conciliazione. Nel suo *Soliloquio* s'intravedono quegli strazii interiori, che amareggiarono ancora i primi anni del Tasso.³ La qual contraddizione non risolta lo tiene in una certa mezzanità di spirito, e gli toglie quella fisionomia di ori-

1. Tutto il brano è ricalcato su Cantù, *Storia d. letter.* cit., p. 380. Così, per l'accenno che segue a Giovanni Botero, cfr. *ibid.*, pp. 381-2, dove figurano i passi della *Ragione di Stato* (v, 2-4), cui il De Sanctis si riferisce. 2. 1540: così nel ms. Nelle edizioni Morano, per un refuso evidente: «1500». Per le citazioni del Paruta (*Della perfezione della vita politica*, III), cfr. *ibid.*, p. 379. D'altra parte non è da escludere che il De Sanctis abbia potuto ricorrere all'edizione delle *Opere politiche*, a cura di C. Monzani, Firenze 1852. 3. *Il dispotismo* . . . Tasso: non diversamente Cantù, op. cit., p. 379: « . . . La riazione cattolica, della quale il Paruta stesso risentì, come appare da un *Soliloquio* sopra la propria vita, confessione delle interne tempeste ».

ginalità e di sicurezza, propria degli uomini nuovi. Non altre erano le condizioni morali dello spirito veneto in quel tempo di transizione. Erano buoni cattolici, ma gelosi della loro libertà, avversi alla Curia e soprattutto a' gesuiti, già temuti per la loro abile ingerenza nelle faccende politiche, né erano disposti a tener vangelo tutte le massime della Chiesa, specialmente in fatto di disciplina. Con queste disposizioni gli animi doveano essere accessibili alle dottrine della Riforma, né senza speranza i luterani aveano scelto Venezia come loro base di operazione per la diffusione dello scisma in Italia. Sorsero molti opuscoli e trattati in favore e contro; né le dispute religiose poterono esser frenate dall'Inquisizione, che in città così difficile procedea mite e rispettiva. Alle contenzioni religiose si mescolavano contenzioni di giurisdizione tra il governo e il papa, per le quali non dubitò Paolo V di fulminare l'interdetto su tutta la città, che sortì un effetto contrario al suo intento, rese ancora più viva e più tenace la lotta.

Il personaggio, intorno a cui si raccoglie tutto questo movimento, è Paolo Sarpi, l'amico di Galileo e di Giambattista Porta,¹ e della stessa scuola. Teologo, filosofo e canonista sommo, non era meno versato nelle discipline naturali, fisica, astronomia, architettura, geometria, algebra, meccanica, anatomia; a lui si attribuisce la scoperta della circolazione del sangue. Mescolato nella vita attiva, non specula, come Bruno e Campanella, e non inventa, come il Galileo, ma scende nella lotta tutto armato, e mette le sue cognizioni in servizio del suo patriottismo. Sceglie le sue armi con la sagacia dell'uomo politico, anzi che con la passione del filosofo e del riformatore; perché il suo scopo non è puramente filosofico o scientifico, ma è pratico, indirizzato a raggiungere certi effetti. Mira a interessare nella lotta i principi, come facevano i protestanti, sostenendo la loro indipendenza verso il potere ecclesiastico. Continuando Dante e Machiavelli, nega al papa ogni potestà su' principi, e vuole al contrario ricondurre i chierici sotto il dritto

1. *Porta*: così nel ms. e nelle edizioni Morano, come a p. 670. Croce, soltanto qui: « della Porta ». Per il Sarpi, la cui *Istoria del Concilio Tridentino* era stata ristampata da A. Bianchi-Giovini, Firenze 1835-36, il De Sanctis ebbe certamente presenti la biografia premessa alla ristampa dallo stesso Bianchi-Giovini (recensita nel 1838 da Giuseppe Mazzini nella « London Westminster Review »; pubblicata poi in *Scritti editi e inediti*, Milano 1862, IV, « Letteratura », II, pp. 338 sgg.) e edita in una nuova redazione a Basilea nel 1847; nonché le pagine del Cantù, op. cit., dedicate al Sarpi.

comune, non altrimenti che semplici cittadini. Emancipare lo Stato, secolarizzarlo, assicurargli la sua libertà dirimpetto alla corte di Roma, questo era un terreno comune, dove spesso s'incontravano principi e riformatori. Paolo Sarpi ebbe il buon senso di mantenersi, con una chiarezza e fermezza di scopo assai rara in scrittore italiano. D'ingegno sveltissimo e di amplissima coltura, non lascia tralucere delle sue idee se non quello solo che può avere un effetto pratico a quel tempo e in quella società, usando una moderazione di concetti e di forme più terribile che non l'aperta violenza. Taglia nel vivo con un'aria d'ingenuità e di semplicità, come chi ti faccia una carezza. Cinque volte si tentò di ammazzarlo; e all'ultima, colpito dal ferro assassino, esclamò: — Conosco lo stile della romana curia.¹

La sua *Storia del Concilio di Trento* è il lavoro più serio che siasi allora fatto in Italia. Quel concilio era la base della restaurazione cattolica, o piuttosto reazione, e delle pretese della corte romana. Vi fu consacrato il potere assoluto del papa e la sua supremazia sul potere laicale. Ivi aveano radice i diritti giurisdizionali, che curia e gesuiti cercavano di far valere negli Stati, concitando contro di sé non solo i protestanti, ma i principi cattolici. Era il medio evo rammodernato nella superficie, di apparenze più corrette e meno rozze. Scrivere la storia di quel concilio, e dimostrare la sua mondanità, cioè a dire i fini, le passioni e gl'interessi mondani, che resero possibili quei decreti, e prevalenti le opinioni estreme e violente, era un attaccare il male nella sua base. A questa impresa si accinse il Sarpi. E se la passione politica fosse in lui soprabbondata, tirandolo a violenza d'idee e di espressioni, e a volontarie alterazioni e mutilazioni di fatti, il suo scopo sarebbe mancato. La sua forza è nella sua moderazione e nella sua sincerità. Né questo egli fa solo per sagacia di uomo politico, ma per naturale probità e per serietà di storico e letterato. La storia nelle sue mani non è solo un istrumento politico: è un sacro ufficio, che egli non sa sostituire alle passioni contemporanee, e al quale si

1. Cfr. anche le lezioni sulla letteratura nel secolo decimono, per il giudizio che dello storico veneziano dava il Cantù, e per la definizione del suo stile « tagliente e preciso »; *La scuola cattolico-liberale*, ed. cit., pp. 224-5 e 261. Le parole famose « *Agnosco stylum romanae curiae* » sarebbero state pronunciate dal Sarpi in seguito all'attentato che egli subì a Venezia il 5 ottobre 1607, dopo l'accordo concluso fra la Repubblica e papa Paolo V. Cfr. Bianchi-Giovini, *Biografia* cit., p. 210 e Mazzini, art. cit.

prepara con ogni maniera di studi e d'investigazioni. E qui è l'interesse di questo libro. Ha voluto scrivere una storia imparziale con sincerità e gravità di storico, e riesce parzialissimo, perché l'uomo con le sue passioni, con le sue simpatie e antipatie, co' suoi fini politici, con le sue opinioni traspare da ogni parte e si fa valere. La parzialità non è volontaria, e non è nella materialità de' fatti, ma è nello spirito nuovo che vi penetra, non solo nella sua generalità dottrinale, ma nelle sue più concrete determinazioni politiche ed etiche. Non ci è autorità che tenga; Sarpi studia tutto, sente tutti; ma decide lui. L'autorità legittima è nella sua ragione. Il suo ideale è la Chiesa primitiva e evangelica, sgombra di ogni temporalità, e non di altro sollecita che d'interessi spirituali. Condanna soprattutto la gerarchia, «nata di ambizione papale e d'ignoranza de' principi».¹ Né per questo fra Paolo si crede men cattolico del papa, anzi è lui che vuole una vera restaurazione cattolica, riconducendo la religione nella prisca sincerità e bontà, e rendendo possibile quella conciliazione fra tutte le confessioni, che dovea essere procurata, e fu impedita dal Concilio. Perciò chiama il Concilio l'«Iliade del secolo» per i mali effetti che ne uscirono, e la sua opera giudica non una riforma, ma una «difformazione».² Qual era la riforma da lui desiderata, traspare da' concetti che attribuisce a quel buon papa di Adriano VI, «uomo germano, e pertanto sincero, che non trattava con arti e per fini occulti»,³ il quale confessava il male esser nato dagli abusi e dalle usurpazioni della monarchia romana, e prometteva piena riforma, «quando anche avesse dovuto ridursi senza alcun dominio temporale, e anco alla vita apostolica».⁴

Grande è in questo libro l'armonia tra il contenuto e la forma. Il concetto fondamentale del contenuto è questo, che come la verità è nella sostanza delle cose, non nei loro accidenti e apparenze, così la religione ha la sua essenza nella bontà delle opere, e non nella osservanza delle forme o nelle concessioni e grazie pontificie, e parimente non è la diligente narrazione de' peccati, ma il proposito di mutar vita, che assicura efficacia alla confessione. Questo è lo stesso concetto dello spirito nuovo, che, già adul-

1. Riecheggiando la parafrasi del Cantù, op. cit., p. 303: «La gerarchia non si consolidò che per ambizione de' papi, e debolezza ed ignoranza dei principi». 2. *Istoria del Concilio Tridentino*, I, 1. 3. *Ibid.*, I, 22. 4. *Ibid.*, I, 24.

to, dalla molteplicità delle forme e degli accidenti saliva all'unità e alla sostanza delle cose. È lo spirito che animava Machiavelli, Bruno, Campanella e Galileo e Sarpi, e che in questa *Storia* penetra anche nella forma letteraria. Perché qui la forma non è niente per sé, e non è altro che la cosa stessa, liberata da ogni elemento fantastico e rettorico, è il positivo e il reale, proprio l'opposto della letteratura in voga. Il Pallavicino, che per commissione della Curia scrisse una storia del Concilio in confutazione di questa, dice: «Il fuoco delle ribellioni non si smorza se non o col gelo del terrore o con la pioggia del sangue».¹ Dice cosa gravissima con lo spirito distratto dalla forma, cercando metafore. Qui la forma non è espressione, ma ostacolo; né da questi lisci può venire la grave impressione che pur dee fare sullo spirito un pensiero così feroce, base dell'Inquisizione. Sarpi fa dire il medesimo a papa Adriano; nella forma vi penetra una energia e una precisione di colorito, che ti rende la cosa nella sua crudeltà e insieme nella sua ragionevolezza. Ci è la cosa come sentimento e come idea.

Se non potranno con le dolcezze — dice Adriano a' principi tedeschi — ridur Martino e i suoi seguaci nella dritta via, vengano a' rimedii aspri e di fuoco, per risecare dal corpo i membri morti.²

Si vede nel Pallavicino la vanità della forma nella indifferenza del contenuto; si vede nel Sarpi l'importanza del contenuto nella indifferenza della forma, una forma che è il contenuto stesso nel suo significato e nella sua impressione. Trovi in lui una elevatezza d'ingegno, che gli fa spregiare i lenocinii e gli artifizi letterarii, una viva preoccupazione delle cose, una chiarezza intellettuale accompagnata con un vigore straordinario d'analisi, e quel senso della misura e del reale che lo tien sempre nel vivo e nel vero. Aggiungi l'assoluta padronanza della materia, la conoscenza de' più intimi secreti del cuore umano, la chiara intuizione del suo secolo e della società in mezzo a cui viveva ne' suoi umori, nelle sue tendenze e ne' suoi interessi, e si può comprendere come sia venuta fuori una prosa così seria e così positiva. L'attenzione volta al di dentro, e non curante della superficie, ti forma un'ossatura solida, una viva logica, maravigliosa per precisione e rilievo, ma scabra e ruvida.

1. Sforza Pallavicino, *Storia del Concilio di Trento*, II, 26. Per il parallelo fra l'*Istoria* del Sarpi e la *Storia* del Pallavicino, si veda anche il giudizio, questa volta non settario, del Cantù, op. cit., p. 305. 2. *Istoria del Concilio Tridentino*, I, 25.

Manca a questa prosa quell'ultima finitezza, che viene dalla grazia, dalla eleganza, dalle qualità musicali. È il difetto della sua qualità più spiccato in lui, non toscano e con l'orecchio educato più alla gravità latina che alla sveltezza del dialetto natio.

Machiavelli, Bruno, Campanella, Galileo, Sarpi non erano esseri solitarii. Erano il risultato de' tempi nuovi, gli astri maggiori, intorno a cui si movevano schiere di uomini liberi, animati dallo stesso spirito. Cosa volevano? Cercare l'essere dietro il parere, come dicea Machiavelli; cercare lo spirito attraverso alle forme, come dicea la Riforma; cercare il reale e il positivo, e non ne' libri, ma nello studio diretto delle cose, come dicea Galileo; o, come diceano Bruno e Campanella, cercare l'uno attraverso il molteplice, cercare il divino nella natura. Sono formole diverse di uno stesso concetto. Riformati e filosofi nelle loro tendenze s'incontravano su di un terreno comune. Camminavano con disugual passo; molti erano innanzi troppo; altri restavano a mezza via; ma per tutti la via era quella. Volevano squarciar le forme addensate dalla superstizione e dalla fantasia e fatte venerabili, e guardare le cose svelate nella loro sostanza o realtà, guardarle col proprio sguardo, col lume naturale. La lotta contro Aristotile e gli scolastici, contro le forme e le dottrine ecclesiastiche, contro le «intrusioni umane» nella Chiesa, contro i simboli, le fantasie, i dogmi, il soprannaturale, era il lato negativo di questo movimento. Lato positivo era il reale, come metodo e come contenuto: l'uomo e la natura studiati direttamente dall'intelletto, prendendo per base l'esperienza e l'osservazione. Paolo Sarpi trasportava la lotta dalle generalità filosofiche in mezzo agl'interessi, dove potea aver favorevoli i principi e i popoli: perciò fu più temuto, ed ebbe più influenza.

Se la restaurazione cattolica fosse stata vera e ragionevole restaurazione, cioè a dire conciliazione, come voleva il Sarpi, e come fantasticava il Campanella, si sarebbe assimilato il nuovo in ciò che era pratico e compatibile. Ma la storia non si fa co' «se», né col senno di poi. Il movimento era ancora nella sua forma istintiva, nel suo stato violento e contraddittorio. D'altra parte la Chiesa più che da sentimenti e convinzioni religiose era mossa da interessi mondani e da passioni politiche. Perciò la restaurazione si chiari un'aperta reazione. Nessuno di queste condizioni morbose ha avuto una intelligenza più chiara che Paolo Sarpi. Ecco alcuni brani delle sue pitture:

Le pene canoniche erano andate in disuso, perché, mancato il fervore antico, non si potevano più sopportare . . . Il presente secolo non era simile a' passati, ne' quali tutte le deliberazioni della Chiesa erano ricevute senza pensarci più oltre, laddove nel presente ognuno vuol farsi giudice ed esaminar le ragioni . . . Il rimedio è appropriato al male, ma supera le forze del corpo infermo, ed in luogo di guarirlo sarebbe per condurlo a morte; e pensando di riacquistar la Germania, farebbe perdere l'Italia, ed alienare quella maggiormente.¹

Così parlava il cardinale Pucci, per dissuadere Adriano VI, che voleva a forza di pene canoniche sradicare le idee nuove, e ricondurre

l'aureo secolo della Chiesa primitiva, nel quale i prelati avevano assoluto governo sopra i fedeli, non per altro se non perché erano tenuti in continuo esercizio colle penitenze; dove ne' tempi che corrono, fatti oziosi, vogliono scuotersi dall'ubbidienza.²

Del qual parere era anche il cardinale fra Tommaso da Gaeta, a cui il Sarpi fa dire:

Il popolo germanico, che sepolto nell'ozio presta orecchio a Martino che predica la libertà cristiana, se fosse con penitenze tenuto in freno, non penserebbe a questa novità.

Oltre a questo rimedio delle penitenze, il buono Adriano voleva una seria riforma, quando anche dovesse lasciare il potere temporale. Ma contro gli ragiona il cardinale Soderino in questo modo:

Non esservi speranza di confondere ed estirpare i luterani colla correzione de' costumi della Corte; anzi questo essere un mezzo di aumentare a loro molto più il credito. Imperocché la plebe, che sempre giudica dagli eventi, quando per l'emenda seguita resterà certificata che con ragione il governo pontificio era ripreso in qualche parte, si persuaderà facilmente che anco le altre novità proposte abbiano buoni fondamenti. In tutte le cose umane avviene che il ricevere soddisfazione in alcune richieste dà pretesione di procacciarse altre e di stimare che sieno dovute. Nissuna cosa far perire un governo maggiormente che il mutare i modi di reggerlo; l'aprire vie nuove e non usate essere un esporsi a gravi pericoli, e sicurissima cosa essere camminare per li vestigi de' santi pontefici. Nissuno avere mai estinto l'eresie con le riforme, ma con le crociate e con eccitare i principi e popoli all'estirpazione di quelle.³

1. *Istoria del Concilio Tridentino*, I, 24. 2. *Ibid.*, 23, da cui è tratto anche il brano che segue. 3. *Ibid.*, 24. Nello stesso capitolo il brano riportato più oltre.

Quel bravo cardinale ammette che ci è del cattivo; ma non bisogna toccarvi, per non dar ragione agli avversarii. E all'ultimo riserba il più prezioso, la ragione più efficace:

Nissuna riforma potersi fare, la quale non diminuisca notabilmente l'entrate ecclesiastiche; le quali avendo quattro fonti, uno temporale, le rendite dello Stato ecclesiastico, gli altri spirituali, le indulgenze, le dispense e la collazione de' beneficii, non si può otturare alcuno di questi che le entrate non restino troncate in un quarto.

Adriano conchiuse che farebbe le riforme passo a passo: il qual sistema moderato non piacque a' tedeschi, i quali rispondevano motteggiando che da un passo all'altro sarebbe corso un secolo.¹ Si può immaginare quale impressione dovessero fare su' contemporanei queste rivelazioni di Paolo Sarpi, che metteva in tanta evidenza i motivi mondani e politici della ristaurazione cattolica.

La quale, essendo aperta reazione, fondavasi sopra idee e tendenze affatto opposte alle altre. Questi proclamavano l'indipendenza e la forza della ragione, quelli la sua incompetenza e la sua debolezza. Questi celebravano la coltura e la scienza, quelli stavano con la pura fede, co' poveri di spirito e con i semplici di cuore. Gli uni si fondavano sull'esperienza e sull'osservazione; gli altri sulla rivelazione e sull'autorità di Aristotile, degli scolastici, de' santi Padri e de' dottori. Gli uni facevano centro de' loro studi la natura e l'uomo; gli altri sottilizzavano sugli attributi di Dio, sulla predestinazione e sulla grazia. Gli uni volevano togliere alla Chiesa ogni temporalità, e semplicizzare le forme ed il culto; gli altri volevano mantenere inviolate tutte le forme, anche le assurde e le grottesche, e non che rinunciare al temporale, ma volevano dilatare la loro ingerenza e il loro dominio, prendendo a base il potere assoluto del papa e la sua supremazia anche nelle cose temporali. Fin d'allora valse il motto: «Aut sint ut sunt, aut non sint»;² o vivere così, o morire.

Questa reazione così cieca sarebbe durata poco, se non fosse stata sorretta dalla tenace abilità de' gesuiti, la milizia del papa. I quali, doma l'aperta ribellione co' terrori dell'Inquisizione, vollero guadagnare alla restaurazione anche le volontà e le coscienze, mostrando in questo assunto una conoscenza degli uomini e del

1. *Adriano . . . secolo*: cfr. *Istoria del Concilio Tridentino*, I, 27. 2. Così avrebbe risposto il padre Ricci, generale dei Gesuiti, all'invito rivoltogli dal papa di riformare il suo ordine.

secolo e un'arte di governo, che li resero degni continuatori della politica medicea. Persuasi che governa il mondo chi più sa, coltivarono gli studi e si sforzarono di mantenere il primato del clero nella coltura. Non potendo estirpare in tutto il nuovo, accettarono la superficie, e vestirono la società a nuovo per meglio conservare il vecchio. Presero dunque aria di uomini colti e liberali, scossero da sé la polvere scolastica, e per meglio vincere il laicato presero ne' modi e ne' tratti apparenze più laicali che fratesche, confidandosi di abbatterlo con le sue armi. Divenuti amici e protettori de' letterati e fautori della coltura, apersero scuole e convitti, e presero nelle loro mani l'istruzione e l'educazione pubblica. Non mancarono i teatrini, le commedie, le accademie, altre imitazioni degli usi laicali. La superficie era la stessa, lo spirito era diverso. Perché, dove gli uomini nuovi miravano a tirare l'attenzione dal di fuori al di dentro, dagli accidenti e dagli accessori al sostanziale, dalle forme allo spirito, essi miravano a coltivare la memoria, ad allettare i sensi e l'immaginazione più che l'intelletto, a trattenere l'attenzione sulla superficie, sì che l'intelligenza fra tante cognizioni empiriche rimaneva passiva e vuota: onde usciva una coltura mezzana e superficiale, più simile ad erudizione che a scienza. Al che si accomodava facilmente la tempra fiacca de' più, contenti di quello spolvero, che dava loro un'aria di nuovo, l'aria del secolo, e così a buon mercato. I gesuiti vennero in moda, sfogandosi i mali umori del secolo sopra gli altri ordini religiosi, come restii ad ogni novità. Il loro successo fu grande, perché in luogo di alzare gli uomini alla scienza, abbassarono la scienza agli uomini, lasciando le plebi nell'ignoranza e le altre classi in quella mezza istruzione, che è peggiore dell'ignoranza. Parimente, non potendo alzare gli uomini alla purità del Vangelo, abbassarono il Vangelo alla fiacchezza degli uomini, e costruirono una morale a uso del secolo, piena di scappatoie, di casi, di distinzioni, un compromesso tra la coscienza e il vizio, o, come si disse, una doppia coscienza. E nacque la dottrina del «probabilismo», secondo la quale un «doctor gravis» rende probabile un'opinione, e l'opinione probabile basta alla giustificazione di qualsiasi azione, né può un confessore ricusarsi di assolvere chi abbia operato secondo un'opinione probabile. Un giudice, dice un dottore, può decidere la causa a favore dell'amico, seguendo un'opinione probabile, ancorché contraria alla sua coscienza. Un medico, dice un altro dottore, può con lo stesso

criterio dare una medicina, ancorché egli opini che farà danno. Richiedono sola cautela che non ci sia scandalo, e non già perché la cosa sia in sé cattiva, ma per il pregiudizio che ne può venire.

Questa morale rilassata era favorita da un'altra teoria, «*directio intentionis*», formulata a questo modo, che un'azione cattiva sia lecita quando il fine sia lecito. È la massima che il fine giustifica i mezzi, applicata non solo alle azioni politiche, ma alla vita privata. Non è peccato annegare in un fiume un fanciullo eretico, per battezzarlo. Uccidi il corpo, ma salvi l'anima. Non è peccato uccidere la donna, che ti ha venduto l'onore, quando puoi temere che svelando il fatto nocchia alla tua riputazione.

E all'ultimo viene la dottrina «*reservatio et restrictio mentalis*». Il giuramento non ti lega, se tu usi parole a doppio senso, rimanendo a te l'interpretazione, o se aggiungi a bassa voce qualche parola che ne muti il senso. Non è bugia, dice un dottore, usare parole doppie che tu prendi in un senso, ancorché gli altri le prendano in un senso opposto. E non è bugia dire una cosa falsa, quando nel tuo pensiero intendi altro. Hai ammazzato il padre; pure puoi dire francamente: — Non l'ho ammazzato —, quando dentro di te pensi a un altro che realmente non hai ammazzato, o ci aggiungi qualche riserva mentale, come: — Prima ch'egli nascesse, non l'ammazzai di certo. — Questa scaltrezza, aggiunge il dottore, è di grande utilità, porgendoti modo di nascondere senza bugia quello che hai a nascondere.

Vedi quante scappatoie! E ce n'era per tutt'i casi. In quell'arsenale trovi come puoi senza peccato non andare talora a messa, o spendervi poco tempo, o durante la messa conversare, o andando a messa guardare le donne con desiderii amorosi. Se vuoi rimanere in buon concetto presso il tuo confessore, scegli un altro, quando abbi commesso qualche peccato grave. E se ti pesa il dirlo, usa parole doppie, o fa una confessione generale per gittarlo così alla rinfusa nella moltitudine de' peccati vecchi.

Ciascuno immagina, con quella facile scienza, con quella più facile morale, che seguito e che favore dovettero avere i gesuiti, maestri, confessori, predicatori, missionarii, scrittori, uomini di mondo e di chiesa. Seppero conoscere il secolo, e lo dominarono. E mantennero il dominio con l'energia e la logica della loro volontà. Salirono a tanta potenza che ingelosirono i principi, e posero talora in sospetto anche i papi. Prendendo a base l'ubbidienza pas-

siva, di modo che l'uomo dirimpetto al suo superiore fosse *perinde ac cadaver*, stabilirono la monarchia assoluta. Ma volevano che il papa dominasse i principi, e volevano loro dominare il papa.

I principi si difendevano, offendendo, e cercando fino un sostegno nelle idee nuove. Così Paolo Sarpi difendeva la libertà di Venezia. La lotta era disuguale, perché alle armi spirituali era scemata la riputazione, e i principi avevano guadagnata tutta quella forza, ch'era mancata a' feudi ed a' comuni. I gesuiti allora, non trasandando le armi puramente ecclesiastiche, operarono principalmente come un corpo politico, e seppero maneggiare le armi mondane con una tenacità uguale alla destrezza. Presero aria di democratici, e cercarono forza ne' popoli contro i principi. Fin dal 1562 Lainez, il secondo generale de' gesuiti, sosteneva nel Concilio di Trento che la Chiesa ha le sue leggi da Dio, ma la società ha il dritto di scegliersi essa il suo governo.¹ Il cardinale Bellarmino sostiene che il potere politico è da Dio; ma il dritto divino è non ne' singoli uomini, ma nella intera società, non ci essendo nessuna buona ragione che uno o molti debbano comandare agli altri; che monarchia, aristocrazia, repubblica sono forme che derivano dalla natura dell'uomo; e che perciò, quando ci è alcuna legittima ragione, può il popolo mutare la sua forma di governo, come fecero i romani.² Ecco già spuntare la «sovranità del popolo», e il «dritto dell'insurrezione». Mariana vuole la monarchia, ma a patto che ubbidisca al consiglio de' migliori cittadini raccolti in senato.³ Era spagnuolo, e scriveva sotto Filippo III, che tenea Campanella nelle prigioni di Napoli. Non ammette il dritto ereditario, «nato dalla troppa possanza de' re e dalla servilità de' popoli», e causa di tanti mali, non ci essendo niente più mostruoso che «commettere le sorti di un popolo a fanciulli ancora in culla

1. *Istoria del Concilio Tridentino*, VII, 20. Per l'intervento del padre Lainez (o Laynez, 1512-1565) al Concilio di Trento, si veda anche Cantù, *Storia universale* (1862-67, V, p. 288), e le relative considerazioni del De Sanctis nelle lezioni napoletane sulla letteratura nel secolo decimono; *La scuola cattolico-liberale*, ed. cit., p. 224. 2. *Il cardinale . . . romani*: cfr. *Controversie*, III, 1, pp. 1 sgg. e *De potestate pontificum*, III. 3. Del padre Juan Mariana, gesuita spagnolo (1536-1624), autore del *De rebus Hispaniae* e della *Historia general de España*, fu soprattutto nota in Italia l'operetta *De rege et regis institutione libri tres* (Toledo 1599) sulla liceità del tirannicidio, che esercitò qualche influsso sul pensiero politico del Seicento. Dal *De rege* sono tratte le citazioni che seguono (I, capitoli 6, 7 e 9), date dal De Sanctis nella stessa forma in cui sono riportate dal Settembrini, *Lezioni* cit., II, pp. 222-3.

e al capriccio di una donna». Re che offende i dritti de' popoli e disprezza la religione è come una bestia feroce, e «ciascuno gli può metter le mani addosso». I dritti di successione non possono esser mutati che col consenso del popolo; perché «dal popolo viene il dritto della signoria». Il re ha il suo potere dal popolo; perciò «non è signore dello Stato o de' singoli individui, ma un primo magistrato, pagato da' cittadini». Il re non può da solo porre le tasse, fare leggi, scegliersi il successore; perché «le son cose che interessano non solo il re, ma anche il popolo». Il re è sottoposto alle leggi, e quando le viola, il popolo ha il dritto «di deporlo e punirlo con la morte». Queste erano le risposte che davano a' principi i gesuiti. Ma erano armi a doppio taglio. Perché si potea loro rispondere che se il dritto di signoria è non ne' singoli individui, ma nella universalità de' cittadini, quel dritto nelle faccende ecclesiastiche è non nel papa, ma nella Chiesa o universalità de' fedeli, e per essa nel concilio, che può perciò deporre e anche punire il papa. Che cosa diveniva allora il loro papa, il vicario di Dio? Essi erano repubblicani dirimpetto allo Stato, ed assolutisti dirimpetto alla Chiesa. E, per dire la verità, si mostravano repubblicani per meglio dominare i principi, ed erano assolutisti per avere tutto il potere nelle loro mani. Né voglio dir già che i loro scrittori erano di mala fede, anzi moltissimi erano sinceri, credenti e patrioti, primo fra tutti Mariana. Parlo de' capi, più uomini politici che uomini di fede.

Dicono che corruperro e infiacchirono i popoli. Il che è così poco giusto, come dire che Marino corrupe il gusto. Furono effetto e causa. Furono il cattolicismo rammodernato, accomodato possibilmente a' nuovi tempi per meglio conservarlo nella sua sostanza; furono l'intelletto che succede alla fede e all'immaginazione, e si affida più nell'arte del governo che nelle passioni e nella violenza, l'intelletto spinto sino alla sua ultima depravazione, sofistico e seicentistico; nacquero da quello stesso spirito che portò sulla scena del mondo Machiavelli. Perciò furono un progresso, un naturale portato della storia. La loro responsabilità è questa, che, trovando nel secolo fiacchezza e ignoranza, non lavorarono a combatterla per migliorare l'uomo, anzi la favorirono e se ne fecero piedistallo. Torto di tutte le reazioni. Vollero una coltura con licenza de' superiori, e stretta in pochi. E quando la coltura, rotte le dighe, si diffuse, finì il loro regno.

La diffusione della coltura era visibile in Italia. E non parlo solo delle scienze esatte e naturali, dove i gesuiti si mostrarono valentissimi, seguendo anche loro la via aperta da Galileo, ma pur delle scienze storiche e sociali. L'abbondanza dell'oro per la scoperta dell'America e la crisi monetaria diede occasione a' primi scritti di economia, il *Discorso sopra le monete e la vera proporzione fra l'oro e l'argento* di Gaspare Scaruffi,¹ che propugnava, come Campanella, l'uniformità monetaria; e il trattato sulle *Cause che possono fare abbondare i regni di oro e d'argento* di Antonio Serra di Cosenza, scritto alla Vicaria, dove l'autore, come complice di Campanella,² era tenuto prigioniero. Moltiplicarono i trattati di giurisprudenza, massime nella seconda metà del secolo. Alberico Gentile nel suo libro *De iure belli* fa già presentire Grozio, e gli è vicino per forza speculativa Alessandro Turamini, che scrisse *De Pandectis*.³ Tra gl'interpreti del dritto romano sono degni di nota l'Alciato, l'Averani, il Farinaccio, il Fabro. Fondatori della storia del dritto furono il gran Carlo Sigonio, come lo chiama Vico,⁴ e il Panciroli, maestro del Tasso.

Pubblicarono lavori non dispregevoli di cronologia l'Allacci, il Riccioli, il Vecchiotti. Comparivano storie venete, napolitane, piemontesi, pisane, il Nani, il Garzoni, il Summonte, il Capecelatro, il Tesauo, il Roncioni: cronache più che storie, volgari di sentimento e di stile. In Roma naturalmente si sviluppava l'archeologia. Il Fabretti di Urbino scrivea degli acquidotti romani e della colonna traiana, e pubblicava in otto serie quattrocentotrenta iscrizioni dottamente illustrate. Moltiplicavano le compilazioni, le raccolte, come sussidio agli studiosi. Il Zilioli scrisse l'*Indice di tutt'i libri di dritto pontificio e cesareo*, e il Ziletti in ventotto volumi il trattato

1. La fonte diretta di queste pagine sugli economisti, giuristi ed eruditi del Seicento è la *Storia d. letter.* cit. del Cantù, a cui risalgono talune inesattezze; cfr. *ibid.*, pp. 382 sgg. 2. *come complice di Campanella*: così Cantù, loc. cit. Ma era opinione comune a tutta la storiografia ottocentesca: si veda, fra l'altro, Bartholmèss, *Bruno* cit., II, p. 42. Croce nelle note citt.: «Ora si sa che il Serra stava in carcere sotto l'accusa, probabilmente calunniosa, di falsa moneta». 3. *De Pandectis*: propriamente *De Legibus*. L'equivoco è, forse, in Cantù: «Alessandro Turamini di Siena scrisse sopra il titolo *De Legibus* delle Pandette»; p. 383. 4. *come lo chiama Vico*: in *Aggiunte della Scienza Nuova seconda*, v, che il De Sanctis dovette leggere negli *Scritti inediti* di G. B. Vico (ed. Del Giudice, Napoli 1862): «Doveva con sodezza di principii trattare queste cose romane il gran Carlo Sigonio con l'immensa minuta erudizione con cui n'ha scritto»; *Scienza Nuova seconda*, a cura di Fausto Nicolini, Bari 1942, II, p. 254.

Iuris universi. Avevi già annali, giornali, biblioteche, cataloghi, e simili mezzi di diffusione. Vittorio Siri aveva pubblicato il *Mercurio politico* e le *Memorie recondite*, l'Avogadro il *Mercurio veridico*. Il Nazzari cominciò a Roma nel 1668 il *Giornale de' letterati*, e il Cinelli pubblicava la *Biblioteca volante*, una specie di storia letteraria. Comparivano gli *Annali* del Baronio, le *Vite de' papi e cardinali* del Ciacconio,¹ la *Storia generale de' Concilii* di monsignor Battaglini, la *Storia delle eresie* del Bernini, la *Napoli sacra* di Cesare Caracciolo e la *Sicilia sacra* del Pirro, liste e notizie di vescovi, la *Miscellanea italica erudita* del padre Roberti, la *Bibliotheca selecta* e l'*Apparatus sacer* del gesuita Possevino, il *Mappamondo storico* del padre Foresti, continuato da Apostolo Zeno, un primo tentativo di storia universale. Aggiungi relazioni come la *Descrizione della Moscovia* del Possevino, i viaggi del Carreri napolitano, che nel 1698 compì a piedi² il giro del mondo, la *Relazione* dello Zani bolognese, che fu in Moscovia, le lettere del Negri da Ravenna, che giunse fino al capo Nord, la descrizione delle Indie del fiorentino Sassetti, che primo diede notizia della lingua sanscrita. Si conosceva meglio il mondo, e meglio i popoli stranieri. Pietro Maffei da Bergamo scriveva in elegante latino delle Indie orientali, il Falletti ferrarese³ della lega di Smalcalda, il Bentivoglio in lingua artificata e falsamente elegante delle guerre di Fiandra, il Davila con semplicità trascurata delle guerre civili di Francia, il padre Strada prolissamente delle cose belgiche. A questa coltura empirica e di mera erudizione partecipavano tutti, laici e chierici, uomini nuovi e uomini vecchi, e i gesuiti vi si mostravano operosissimi: si pensava poco, ma s'imparava molto e da molti. La coltura guadagnava di estensione, ma perdeva di profondità.

Chi avesse allora guardata l'Italia con occhio plebeo, potea dir-

1. *Le Vite . . . Ciacconio*: Cantù, p. 387. *Le Vitae et gesta summorum Pontificum*, di Alonso Chacón (Baeza 1540 - Roma 1599), furono stampate a Roma nel 1601. 2. *a piedi*: così nel ms. e nelle edizioni Morano. Croce corregge: «per terra», ripristinando l'espressione usata dallo stesso Gemelli-Careri nella sua *Relazione* (Napoli 1700). La forma «Carreri» è nel Cantù, loc. cit. e nel Tiraboschi, *Storia* cit., VIII, p. 94. 3. *il Falletti ferrarese*: Cantù, p. 389. Girolamo Falletti, autore del *De bello sicambrico* e del *Della guerra di Germania in tempo di Carlo V*, nacque in realtà a Trino Vercellese: a Ferrara visse, come consigliere del duca d'Este, e vi morì nel 1564. Come per il Falletti, così per altri non è rispettato l'ordine cronologico: sono trasportati nel secolo XVII Andrea Alciato (1492-1550), Filippo Sassetti (1540-88), Tommaso Garzoni (1549-89).

la una terra felice. Rivoluzione e guerra avevano abbandonato le sue contrade: piena pace, tranquilli gli spiriti, in riposo il cervello. Le piccole cose vi erano avvenimenti: l'Inghilterra aveva Cromwell, ella avea Masaniello. L'Europa camminava senza di lei e fuori di lei, tra guerre e rivoluzioni nelle quali si elaborava e si accelerava la nuova civiltà. Lei giaceva beata in quel dolce ozio idillico, che era il sospiro e la musa de' suoi poeti. Dalle guerre di Alemagna usciva la libertà di coscienza, dalle rivoluzioni inglesi usciva la libertà politica, dalle guerre civili di Francia usciva la potente unità francese e il secolo d'oro, la monarchia di Carlo V e di Filippo II si andava ad infrangere contro la piccola nazionalità olandese. L'Italia assisteva a questi grandi avvenimenti senza comprenderli. Davila e Bentivoglio ci pescavano intrighi e fattarelli curiosi, la parte teatrale. E sì che tra quegli avvenimenti ci erano pure grandi attori italiani, Caterina de' Medici, Mazzarino, Eugenio di Savoia, Montecuccoli, il cui trattato della guerra è una delle opere più serie scritte a quel tempo. Si combatteva non solo con la spada, ma con la penna: le quistioni più astratte interessavano ed infiammavano le moltitudini; dall'attrito scintillavano nuovi problemi e nuove soluzioni; era una generale fermentazione d'idee e di cose. Ciò che fermentava nel cervello solitario di Bruno e di Campanella, fluttuante, contraddittorio, lì era pensiero, stimolato dalla passione, affinato dalla lotta, pronto all'applicazione, in un gran teatro, fra tanta eco, con una chiarezza e precisione di contorni, come fosse già cosa. Questa chiarezza è già intera in Bacone e in Cartesio, dove il mondo moderno si scioglie da tutti gli elementi scolastici e mistici, da tutt'i preconetti, e si afferma in forme nette e recise. Perciò Galileo, Bacone, Cartesio sono i veri padri del mondo moderno, la coscienza della nuova scienza. Il metodo, che Galileo applicava alle scienze naturali, diviene nelle mani di Bacone il metodo universale e assoluto, la via della verità in tutte le sue applicazioni: l'induzione caccia via il sillogismo, e l'esperienza mette in fuga il soprannaturale. Cartesio col suo «de omnibus dubitandum» riassume il lato negativo del nuovo movimento, togliendo ogni valore all'autorità e alla tradizione; e col suo «cogito, ergo sum» pone la prima pietra alla costruzione dell'edificio, inizia l'affermazione. Come la Riforma, così Cartesio pone a fondamento della coscienza il senso individuale; e come Galileo stabilisce il mondo naturale su' fatti, così egli stabilisce il

mondo metafisico su di un fatto, «io penso». All'esperienza esterna si aggiunge l'esperienza interna, l'analisi psicologica. L'ente, ch'era il primo filosofico, qui è un prodotto della coscienza, un *ergo*. L'evidenza innanzi a' sensi e innanzi alla coscienza, il senso interno, è il criterio della verità. Cartesio, che era un matematico, introduce nella filosofia la forma geometrica, credendo che in virtù della forma entrasse nel mondo metafisico quella evidenza ch'era nel mondo matematico. Era un'illusione, il cui beneficio fu di cacciar via definitivamente le forme scolastiche e aprire la strada a quella forma naturale di discorso, di cui Machiavelli avea dato esempio, ed egli medesimo nel suo ammirabile *Metodo*. Queste idee non erano nuove in Italia, anzi erano volgari a tutti gli uomini nuovi; ma, naufragate in vaste sintesi immature e senza eco, rimanevano sterili. Qui le vedi a posto, staccate, rilevate, formulate con chiarezza ed energia, e parvero una rivelazione. D'altra parte Cartesio ebbe cura di non rompere con la fede, e di accentuare la natura spirituale dell'anima e la sua distinzione dal corpo, base della dottrina cristiana, sì che dicea parergli meno sicura l'esistenza del corpo che quella dello spirito; oltre a ciò, con le sue idee innate lasciava aperto un varco alla teologia e al soprannaturale. Così egli ti dava la prima filosofia nuova che sembrasse conciliabile con la religione, in un tempo che per l'infanzia della critica e della coscienza non era facile pesare tutte le sue conseguenze. Perciò, come la Riforma religiosa, la sua riforma filosofica ebbe un gran successo; perché le riforme efficaci son quelle che prendono una forma meno lontana dal passato e dallo stato reale degli spiriti. Aggiungi la sua superficialità, l'estrema chiarezza, la forma accessibile, quel presentar poche idee e nette innanzi alle moltitudini: si rivelava già lo spirito francese volgarizzatore e popolare. La conseguenza naturale della riforma era questa, che l'uomo rientrava in grembo della natura, diveniva una parte della storia naturale. Posto che la filosofia ha la sua base nella coscienza, lo studio della coscienza o de' fatti psicologici diveniva la condizione preliminare di ogni metafisica, come lo studio della natura diveniva l'antecedente di ogni cosmologia. Il mondo usciva dalle astrazioni degli universali ed entrava in uno studio serio dell'uomo e della natura, nello studio del reale. Per questa via modesta e concludente si era messo Galileo; di là uscivano i grandi progressi delle scienze positive. Cartesio applicava alla metafisica gli stessi

procedimenti della filosofia naturale, togliendola di mezzo al soprannaturale, al fantastico, all'ipotesico, e dandole una base sicura nell'esperienza e nell'osservazione. Ma i fatti psicologici erano ancora troppo scarsi e superficiali, perché ne potesse uscire una soluzione de' problemi metafisici, e l'Europa era ancora troppo giovane, troppo impregnata di teologia e di metafisica, di misteri e di forze occulte, perché potesse aver la pazienza di studiare i dati de' problemi prima di accingersi a risolverli. Le idee innate e i vortici di Cartesio, la visione di Dio¹ di Malebranche, la sostanza unica di Spinoza, l'armonia prestabilita di Leibnizio erano teodicee ipotetiche e provvisorie, che appagavano il pensiero moderno abbandonato a sé stesso, e attestavano il suo vigore speculativo. Ma l'impulso era dato, e fra quelle immaginazioni progrediva la storia naturale dell'intelletto umano, la scienza dell'uomo. Le meditazioni di Cartesio,² i maravigliosi capitoli di Malebranche sull'immaginazione e sulle passioni, i *Pensieri* di Pascal, dove l'uomo in presenza di sé stesso si sente ancora un enigma, preludevano al *Saggio sull'intelletto umano* di Giovanni Locke, l'erede di Bacone, di una grandezza eguale alla sua modestia. Ivi la riforma cartesiana aveva la sua ultima espressione, il suo punto di fermata; ivi la filosofia trovava il suo Galileo, realizzava l'ideale del suo risorgimento, al quale fra molti ostacoli tendevano gli uomini nuovi, acquistava la sua base positiva, fondata sull'esperienza e sull'osservazione, sulla cosa effettuale, come dicea Machiavelli, e col lume naturale, come dicea Bruno, con la scorta dell'occhio del corpo e della mente, come dicea Galileo, e leggendo nel libro della natura, come dicea Campanella. Cadevano insieme forme scolastiche e forme geometriche; la filosofia usciva dal suo tempo eroico ed entrava nella sua età umana; agli oracoli dottrinali succedevano forme popolari, e vi si affinavano le moderne lingue. La semplicità, la chiarezza, l'ordine, la naturalezza divenivano le qualità essenziali della forma, e n'era un primo e stupendo esempio il *Saggio* di Locke. Così la filosofia nella sua linea divergente dalla teologia

1. *la visione di Dio*: così nel ms. e nelle edizioni Morano. Croce: «la visione in Dio». Del Malebranche sono ricordati più sotto i capitoli sull'immaginazione e sulle passioni: cfr. *De la recherche de la vérité*, libri I e V. Per questi riferimenti al pensiero francese e inglese del Seicento, si vedano le ricordate lezioni giovanili sulla formazione del nuovo spirito europeo; *Teoria e storia* cit., I, pp. 150 sgg. 2. *Le meditazioni di Cartesio*: intende appunto le *Méditations* (1641-47), rammentate anche più oltre.

giungeva sino all'opposto, dal soprannaturale e dal soprasensibile giungeva al puro naturale e al puro sensibile, giungeva al motto: «Niente è nell'intelletto che non sia stato prima nel senso».¹ E non era già un concetto astratto e solitario, era lo spirito nuovo, penetrato in tutto lo scibile, e che ora, come ultimo risultato, faceva la sua apparizione in filosofia. Anche la morale si emancipava dal precetto divino o ecclesiastico, e cercava la sua base nella natura dell'uomo, e non dell'uomo quale l'avea formato la società, ma nell'integrità e verginità del suo essere. Comparve un dritto naturale, come era comparsa una filosofia naturale; ed entrano in iscena Grozio, Hobbes, Puffendorfio. A quel modo che Campanella e Sarpi con tutti i riformati vagheggiavano la Chiesa primitiva nella purità delle sue istituzioni, e in nome di quella attaccavano come alterazione e falsificazione l'opera posteriore de' papi, i filosofi vagheggiavano l'uomo primitivo, nello stato di natura, e combattevano tutte le istituzioni sociali, che non erano di accordo con quello. Il movimento religioso diveniva anche politico e sociale; l'idea era una, che si sentiva ora abbastanza forte per dilatare le sue conseguenze anche negli ordini politici. Sorge uno spirito di critica e d'investigazione, che non tien conto di nessun'autorità e tradizione, e fa valere il suo scetticismo in tutti i fatti e i principii tenuti fino a quel punto indiscutibili, come un assioma. Bayle è là, con la sua ironia, col suo dubbio universale.² Come Locke realizzava il «cogito», egli realizzava il «de omnibus dubitandum». E chi paragoni il suo *Dizionario* con le raccolte italiane, può vedere dov'era la vita e dov'era la morte. Che faceva l'Italia innanzi a quel colossale movimento di cose e d'idee? L'Italia creava l'*Arcadia*.³ Era il vero prodotto della sua esistenza

1. Il motto «Nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu», inteso scolasticamente a formulare il processo conoscitivo (cfr. anche *Par.*, IV, 41-2) e passato a esprimere la concezione lockiana di esperienza e conoscenza. 2. Nelle lezioni giovanili, descrivendo lo svolgimento del pensiero francese dopo Descartes: «Un mutamento radicale accadde nel pensiero, movendo da Bacone, Cartesio e Grozio, e dai loro principii: l'esperienza, il dubbio e la ragione, la società o la natura. Questi principii stabilirono la tendenza psicologica della nuova filosofia, e di essi giovandosi, il Bayle sparse per tutto il dubbio e l'ironia e aprì la via ai negatori del secolo seguente»; vol. cit., p. 92. Il *Dictionnaire historique et critique* di Pierre Bayle fu pubblicato la prima volta a Rotterdam nel 1697. Sul significato e il valore dell'opera del Bayle, cfr. più oltre, pp. 708 e 728. 3. *Che faceva... Arcadia*: nelle lezioni giovanili, con atteggiamento ben diverso, d'ispirazione cattolico-nazionalista: «L'Italia si opponeva al movimento

individuale e morale. I suoi poeti rappresentavano l'età dell'oro, e in quella nullità della vita presente fabbricavano temi astratti e insipidi amori tra pastori e pastorelle. I suoi scienziati, lasciando correre il mondo per la sua china, si occupavano del mondo antico e scrutavano in tutti i versi le reliquie di Roma e di Atene; e poiché le idee erano date e non discutibili, si occupavano de' fatti, e non potendo essere autori, erano interpreti, comentatori ed eruditi. Letteratura e scienza erano Arcadia, centro Cristina di Svezia, povera donna, che non comprendendo i grandi avvenimenti, de' quali erano stata tanta parte i suoi Gustavo e Carlo, si era rifuggita a Roma co' suoi tesori, e si sentiva tanto felice tra quegli arcadi, ch'ella proteggeva, e che con dolce ricambio chiamavano lei immortale e divina. Felice Cristina! e felice Italia!

L'inferiorità intellettuale degli italiani era già un fatto noto nella dotta Europa, e ne attribuivano la cagione al mal governo papale-spagnuolo. Gli stessi italiani aveano oramai coscienza della loro decadenza, e non avvezzi più a pensare col capo proprio, attendevano con avidità le idee oltramontane, e mendicavano elogi da' forestieri. Giovanni Leclerc scriveva anno per anno la sua *Biblioteca*, una specie d'inventario ragionato delle opere nuove.¹ E come si tenea fortunato quell'italiano, che potea averci là dentro un posticino! La lingua francese era divenuta quasi comune, e prendeva il posto della latina. Un movimento d'importazione c'era,

straniero in quanto distruzione, motteggio, ironia, e distingueva nella istituzione religiosa l'assoluto e il vero dal condizionato e dal falso, e quello sosteneva essere eterno, questo mutabile e da correggere. Non si trattava allora (dice il De Bonald) dei vizii della chiesa romana, ma dell'esistenza stessa della religione. L'Italia confessava essere la religione corrotta e meritare di essere riformata; e alle parole aggiungeva i fatti, quando col Concilio di Trento dava opera alla riforma del clero; e il clero, che venne poi, ebbe altri costumi, altra disciplina, e fu migliore assai di quello di Leone X. Ma il bisogno di un'utile e legittima riforma comportava che non si dovesse tutto distruggere e negare l'esistenza di una religione. Sicché si vede da ciò come l'Italia precorresse la moderna Germania nel difendere la religione contro le distruzioni dei filosofi; la Germania rischierà ora coi lumi della scienza quel che l'Italia aveva già posto in atto. L'Italia provvide anche all'ordine civile e alla pace sociale; e mentre la Francia declamava, l'Italia operava...»; vol. cit., p. 157. 1. *Giovanni... nuove*: Jean Leclerc collaborò alla «Bibliothèque universelle et historique», 25 voll., Amsterdam 1686-93, e alla «Bibliothèque ancienne et moderne», 29 voll., ivi 1714-30. Il De Sanctis si riferisce particolarmente a quest'ultima, avendo presenti i rapporti del Vico col Leclerc e le recensioni del *De universi iuris* e del *De constantia iurisprudentis* apparse nella «Bibliothèque», vol. XVIII, p. II, art. 8.

lento, e impedito da molti ostacoli, e vivamente combattuto nelle accademie e nelle scuole, dove regnava Suarez e Alvarez, tra interpreti e comentatori.¹ La *Fisica* di Cartesio penetrò in Napoli settanta anni dopo la sua morte, e quando già era dimenticata in Francia,² e non si aveva ancora notizia del suo *Metodo* e delle sue *Meditazioni*. Grozio girava per le mani di pochi. Di Spinoso e di Hobbes il solo nome faceva orrore. Di Giovanni Locke appena qualche sentore. Un movimento si annunciava negli spiriti, quel non so che di vago, quel bisogno di cose nuove che testimonia il ritorno della vita. Pareva che il cervello, dopo lungo sonno, si svegliasse. I Renatisti penetravano nelle scuole co' loro metodi strepitosi, come li chiamava Vico, promettitori di scienza facile e sicura. Definizioni, assiomi, problemi, teoremi, scolii, postulati cacciavano di sede sillogismi, entimemi e soriti. Il *quod erat demonstrandum* succedeva all'*ergo*. Chiamavano pedanti i peripatetici, e questi chiamavano loro ciarlatani. Sempre così. Il vecchio è detto pedanteria, ed il nuovo ciarlataneria. E qualche cosa di vero c'è. Perché il vecchio nella sua decrepitezza e stagnazione ha del pedante, e il nuovo nella sua giovanile esagerazione ha del ciarlatano. Ciascuno ha il suo lato debole, che non può nascondere all'occhio acuto e appassionato dell'avversario.

La riforma cartesiana in Italia non produsse alcun serio progresso scientifico, com'è d'ogni scienza importata e non uscita da una lenta elaborazione dello spirito nazionale. Fu utile come mezzo di diffusione delle idee nuove. Le quali, cacciate d'Italia co' roghi, con gli esilii, con le torture e coi pugnali, vi rientrarono sotto la protezione delle idee cristiane. La riforma era detta il «platonismo cartesiano», ed aveva aria di ribenedire la religione in nome della filosofia. L'Inquisizione, in quel movimento rapidissimo d'idee, preoccupata di Spinoso, aperto nemico, lasciava passare il nuovo Platone, che almeno non toccava i dogmi. I peripatetici

1. *dove . . . comentatori*: per la dittatura grammaticale e filosofica di Emanuele Alvarez e di Francesco Suarez nelle scuole gesuitiche italiane, cfr. Vico, *Vita scritta da se medesimo*, che il De Sanctis usò come traccia nel disegnare il suo rapido panorama della vita culturale in Italia negli ultimi decenni del secolo XVII. 2. *La Fisica . . . Francia*: sempre sulla scorta delle pagine vichiane. La *Filosofia naturale*, o meglio, i *Fundamenta physicae* di Errico Regio (1646), «sotto la cui maschera» sostiene il Vico «il Cartesio l'aveva cominciata a pubblicare», sono del Le Roy, non di Descartes, che li sconfessò e confutò. Cfr. Vico, *Autobiografia*, ed. Nicolini, Bari 1929, p. 109.

invocarono l'Inquisizione contro i novatori, e i novatori rispondevano proclamando Aristotile nemico della religione. Così il movimento ricominciava in Italia, col permesso o almeno la tolleranza di Roma. Ed era movimento arcadico, confinato nelle astrattezze e rispettoso verso tutte le istituzioni. Il movimento rimaneva superficiale, ma si diffondeva, guadagnava gli animi alle novità, sopraffaceva i peripatetici, s'infiltrava nella nuova generazione, la metteva in comunione coll'Europa, preparava la trasformazione dello spirito nazionale.

Il serio movimento scientifico usciva di là, dove s'era arrestato, dal seno stesso dell'erudizione. Lo studio del passato era come una ginnastica intellettuale, dove lo spirito ripigliava le sue forze. Alle raccolte succedettero le illustrazioni. E vi si sviluppò uno spirito d'investigazione, di osservazione, di comparazione, dal quale usciva naturalmente il dubbio e la discussione. Lo spirito nuovo inseguiva gli eruditi tra quegli antichi monumenti. Già non erano più semplici eruditi, erano critici. In Europa la critica usciva dal libero esame e dalla ribellione: era roba eretica. In Italia era parte di Arcadia, un esercizio intellettuale sul passato, e li lasciavano fare. Il critico di Europa era Bayle; il critico d'Italia era Muratori. Le sue vaste e diligenti raccolte, *Rerum italicarum scriptores*, *Antiquitates medii aevi*, *Annali d'Italia*, *Novus thesaurus inscriptionum*,¹ la *Verona illustrata* e la *Storia diplomatica* di Scipione Maffei, le *Illustrazioni* del Fabretti segnano già questo periodo, dove la scienza è ancora erudizione, e nella erudizione si sviluppa la critica. Non è ancora filosofia, ma è già buon senso, fortificato dalla diligenza della ricerca, e dalla pazienza dell'osservazione. Muratori è assai vicino a Galileo per il suo spirito positivo e modesto, e pel giusto criterio. E anche egli osò. Osò combattere il potere temporale, osò porre in guardia gl'italiani contro gli errori e le illusioni della fantasia. Se non gliene venne condanna, fu tolleranza intelligente di Benedetto XIV, il quale disse che «le opere degli uomini grandi non si proibiscono», e che la quistione del potere temporale «era materia non dogmatica né di disciplina».²

1. Omette gli scritti più propriamente critico-letterarii del Muratori: *Della perfetta poesia* (Modena 1706), le *Osservazioni sulle rime del Petrarca* (ivi 1711) e *Delle riflessioni sopra il buon gusto* (Venezia 1723), ma ad essi allude nei periodi che seguono. 2. Cfr. lettera del 25 settembre 1748 al Muratori: «Avea sempre creduto che non convenisse disgustare per discrepanza di sentimenti in materie dogmatiche né di disciplina, ancorché ogni Gover-

Anche il Maffei parve incredulo al Tartarotti, perché negava la magia, e parve eretico al padre Concina, perché scrivea *De' teatri antichi e moderni*; ma quel buon papa decretò «non doversi abolire i teatri, bensì cercare che le rappresentazioni siano al più possibile oneste e probe». L'Italia papale era più papista del papa.

Un arcade era pure Gian Vincenzo Gravina, tutto Grecia e Roma, tutto papato e impero, fra testi e commenti, con le spalle volte all'Europa. Dommatico e assoluto, sentenza e poco discute, in istile monotono e plumbeo. È ancora il pedante italiano, sepolto sotto il peso della sua dottrina, senza ispirazione, né originalità, e così vuoto di sentimento, come d'immaginazione. Pure già senti che siamo verso la fine del secolo. Già non hai più innanzi l'erudito che raccoglie e discute testi, ma il critico che si vale della storia e della filosofia per illustrare la giurisprudenza, e si alza ad un concetto del dritto, e ne cerca il principio generatore. Anche la sua *Ragion poetica*, se non mostra gusto e sentimento dell'arte, colpa non sua, esce da' limiti empirici della pura erudizione, e ti dà riflessioni d'un carattere generale.¹

Ecco un altro uomo d'ingegno, Francesco Bianchini, veronese. A che pensa costui? Pensa agli assiri, a' medi e a' troiani. Non raccoglie, ma pensa, cioè a dire scruta, paragona, giudica, congettura, arzigogola e costruisce. I monumenti non rimangono più lettera morta: parlano, illustrano la cronologia e la storia. Per mezzo di essi si stabiliscono le date, le epoche, i costumi, i pensieri, i simboli, si rifà il mondo preistorico. In questa geologia della storia i fatti e gli uomini vacillano, si assottigliano, diventano favole, e le favole diventano idee. Comparve la sua *Storia* nel 1697.² Vico aveva ventinove anni.

no possa proibire quei libri che contengono cose che gli dispiacciono», riportata dal Cantù, op. cit., p. 528. *Ibid.*, p. 530 le notizie che seguono su Scipione Maffei e sulla longanimità del «buon papa». 1. Cfr. anche Cantù, pp. 483-4, ma specialmente le lezioni giovanili sulla storia della critica: «Qualche eccezione vi fu, ma non abbastanza energica. Tale il Gravina, pessimo poeta e critico solenne, come poi il Laharpe in Francia; e mediocre filosofo, ma di gusto squisito come già Quintiliano. Tuttavia, l'autorità aristotelica lo vinceva: e perciò fu un miscuglio di buon senso e di pedanteria. Espone ottime osservazioni su Dante e su Ariosto; ma poi, in ossequio alle regole di Aristotile, giudica il Trissino superiore al Tasso! . . .»; op. cit., II, p. 66. Per la *Ragion poetica*, si veda anche più oltre, pp. 744-5. 2. *Comparve . . . 1697: Istoria universale provata con monumenti e figurata con simboli degli antichi*, Roma 1697. Sempre, come per gli altri eruditi e poligrafi ricordati più oltre, seguendo Cantù, pp. 400-3.

L'erudizione generava dunque la critica. In Italia si svegliava il senso storico e il senso filosofico. E si svegliava non sul vivo, ma sul morto, nello studio del passato. Questo era il carattere del suo progresso scientifico. Quelli che si occupavano del presente a loro rischio, erano cervelli spostati. E tra questi cervelli balzani c'era il milanese Gregorio Leti, che pose in luce la cronaca scandalosa dell'età in uno stile che vuol essere europeo e non è italiano, e Ferrante Pallavicino nel suo *Corriere svaligiato*, una specie di satira-omnibus, dove ce n'è per tutti. In quel vacuo dell'esistenza¹ sciupavano l'ingegno in argomenti grotteschi, e in forme che parevano ingegnose ed erano freddure, un seicentismo arcadico. Il canonico Garzoni scrivea il *Teatro de' cervelli mondani*, l'*Ospedale de' pazzi incurabili*, la *Sinagoga degl'ignoranti*, il *Serraglio degli stupori del mondo*. Sono discorsi accademici, infarciti d'erudizione indigesta, più curiosa che soda. I quali erano la vera piaga d'Italia, e attestavano una coltura verbosa e pedantesca senz'alcuna serietà di scopo e di mezzi. Il più noto di questi dotti, e ce n'erano moltissimi, è Anton Maria Salvini, cervello ingombro, cuore fiacco e immaginazione povera, vita vuota. E volle tradurre Omero.

Fra tanta erudizione cresceva Vico.² Studiò la filosofia in Suarez, la grammatica in Alvarez, il dritto in Vulteio. Pedagogo in casa della Rocca in Vatolla, un paesello nel Cilento, si chiuse per nove anni nella biblioteca del convento, e vi si formò come Campanella. Quando, compiuto il suo ufficio, tornò in Napoli, era già un uomo dotto, come poteva essere un italiano, e ce n'erano parecchi anche tra' gesuiti. Era il tempo del Muratori, del Fon-

1. *dell'esistenza*: così nel ms. Nelle edizioni Morano: «dell'intelligenza».

2. Le pagine che seguono, sulla vita, la formazione e le diverse fasi del pensiero di Giambattista Vico, sono condotte sul filo della stessa narrazione vichiana. I rimandi in nota si danno secondo l'edizione cit. a cura di F. Nicolini (*Autobiografia, il carteggio e le poesie varie*, Bari 1929), mentre per le citazioni, ove si differenzino dal testo, si è preferito ricorrere all'edizione presumibilmente avuta tra mano dal De Sanctis: le *Opere*, a cura di Giuseppe Ferrari, voll. 6, Milano 1852-53, vol. iv. Il medesimo criterio si è seguito più avanti, per i rimandi e per le citazioni delle due *Scienze Nuove*. Per quanto riguarda l'interpretazione desanctisiana del Vico, un autore che rappresentò uno dei punti fermi della sua formazione, si vedano le lezioni giovanili (op. cit., II, pp. 73-4 e 131-3), e, per l'analogia della posizione, il corso cit. di B. Spaventa, Napoli 1862. Sulla corrente di pensiero che segna la rinascita della fortuna di Vico durante il primo Ottocento (Cuoco, Michelet, Romagnosi, ecc.) e nel cui ambito il De Sanctis si muove, cfr. ora F. Nicolini, prefazione ad *Opere*, ed. Ricciardi, Milano-Napoli 1953, pp. xx sgg.

tanini, dell'abate Conti, del Maffei, del Salvini. Dottissimo, eruditissimo era Lionardo da Capua, e Tommaso Cornelio latinissimo: così li qualifica Vico.¹ Il quale conosceva a fondo il mondo greco e latino, Aristotile e Platone con tutta la serie degl'interpreti fino a quel tempo; ammirava nel Cinquecento quello stesso mondo redivivo ne' Ficini, ne' Pico, ne' Mattei Acquaviva, ne' Patrizi, ne' Piccolomini, ne' Mazzoni;² di letteratura, di archeologia, di giurisprudenza peritissimo; il medio evo gli era giunto con la scolastica e con Aristotile, il Cinquecento con Platone e Cicerone; de' fatti europei sapeva quanto era possibile in Italia. Era un dotto del Rinnovamento, che scoteva da sé la polvere del medio evo e cercava la vita e la verità nel mondo antico. Il suo sapere era erudizione, la forma del suo pensiero era latina, e il suo contenuto ordinario era il dritto romano. Avvocato senza clienti, fece il letterato e il maestro di scuola. Passati erano i bei tempi di Pietro Aretino. La letteratura senza l'insegnamento era povera e nuda, come la filosofia. Andava per le case insegnando, facea canzoni, dissertazioni, orazioni, vite, a occasione o a richiesta. Lo conobbe don Giuseppe Lucina, «uomo di una immensa erudizione greca, latina e toscana in tutte le spezie del sapere umano e divino»,³ e lo fe' conoscere a don Niccolò Caravita, un avvocato primario e «gran favoreggiatore de' letterati». Vico, parte merito, parte protezione, fu professore di retorica all'università. Vita semplice e ordinaria, dal 1668 al 1744. Vita accademica, tranquilla, di erudito italiano, formatosi nelle biblioteche e fuori del mondo, rimasto

1. *Dottissimo* . . . *Vico*: nel ms., con maggior aderenza al testo vichiano (*Vita*, ed. Nicolini, p. 21): «*Dottissimo, eruditissimo* erano gli epiteti soliti. Nelle lodi superlative di Vico il Buragna è dottissimo, eruditissimo è Lionardo da Capua e Tommaso Cornelio è latinissimo». Leonardo Di Capua, da Bagnoli Irpino (1617-95), promosse la campagna contro il barocchismo e instaurò in Napoli le forme del più puro Trecento col suo famoso *Parere sull'incertezza della medicina* (Venezia 1681, Napoli 1689); Tommaso Cornelio da Rovito (1614-84), autore dei *Progymnasmata*. 2. *Ficini* . . . *Mazzoni*: cfr. *Vita* cit., pp. 20-1: «La metafisica che nel Cinquecento aveva allogato nell'ordine più sublime della letteratura i Marsili Ficini, i Pici della Mirandola, amendue gli Augustini e Nifo e Stenchio, i Giacopi Mazzoni, gli Alessandri Piccolomini, i Mattei Acquavivi, i Franceschi Patrizi . . .». 3. *Ibid.*, p. 23. Del Lucina, seguace del Di Capua, figurano vari componimenti poetici nelle raccolte del tempo. La citazione relativa al Caravita (1647-1717; avvocato fiscale della Real Giurisdizione, elettore di feudi nell'Università napoletana) suona esattamente: «protettore delle lettere, come esso lo sperimentò grandissimo suo».

abarbaricato al suolo della patria. Il movimento europeo gli giunse a traverso la sua biblioteca, e gli giunse nella forma più antipatica a' suoi studi e al suo genio. Gli venne addosso la fisica di Gassendi, e poi la fisica di Boyle, e poi la fisica di Cartesio.¹ — La gran novità — pensava il nostro erudito. — Ma l'hanno già detto, questo, Epicuro e Lucrezio. — E per capire Gassendi si pose a studiare Lucrezio. Ma la novità piacque. — Fisica, fisica vuol essere, — diceva la nuova generazione — macchine; non più logica scolastica, ma Euclide; sperimenti, matematiche; la metafisica bisogna lasciarla ai frati. — Che diveniva Vico con la sua erudizione e col suo dritto romano? Reagì, e cercò la fisica non con le macchine e con gli sperimenti, ma ne' suoi studi di erudito. Le scienze positive entravano appena nel gran quadro della sua cultura, e di matematiche sapeva non oltre di Euclide, stimando «alle menti già dalla metafisica fatte universali non agevole quello studio proprio degli ingegni minuti».² Cercò dunque la fisica fuori delle matematiche e fuori delle scienze sperimentali, la cercò fra i tesori della sua erudizione, e la trovò nei numeri di Pitagora, ne' punti di Zenone, nelle idee divine di Platone, nell'antichissima sapienza italica. L'Europa aveva Newton e Leibnizio; e a Napoli si stampava *De antiquissima italorum sapientia*.³ Erano due colture, due mondi scientifici che si urtavano. Da una parte era il pensiero creatore, che faceva la storia moderna, dall'altra il pensiero critico che meditava sulla storia passata. Chiuso nella sua erudizione, segregato nella sua biblioteca dal mondo de' vivi, quando Vico tornò in Napoli, trovò nuova cagione di maraviglia. L'aveva lasciata tutto fisica; la trovava tutto metafisica. Le *Meditazioni* e il *Metodo* di Cartesio avevano prodotto la nuova mania. Vico sentì disgusto per una città che cangiava opinione da un dì all'altro «come moda di vesti».⁴ E vi si sentì straniero, e vi stette per alcun tempo straniero e sconosciuto. Vedeva il movimento attraverso i suoi studi e i suoi preconetti.

Quelle fisiche atomistiche gli pareva non poter condurre che all'ateismo e alla morale del piacere, e le accusava di falsa posizione,⁵ perché l'atomo, il loro principio, era corpo già formato,

1. *Gli venne . . . Cartesio*: cfr. *Vita cit.*, pp. 16-7 e 25. 2. *Ibid.*, p. 13. 3. *a Napoli . . . sapientia*: Napoli 1710. 4. *Ibid.*, pp. 21-2. 5. *e le accusava . . . posizione*: cfr. *ibid.*, p. 18, riguardo alla *Filosofia naturale* del Regio: «Egli pone in natura un principio pur di falsa posizione».

perciò era principiato e non il principio, e andava cercando il principio al di là dell'atomo, ne' numeri e ne' punti. Soffiava in lui lo stesso spirito di Bruno e di Campanella. Si sentiva concittadino di Pitagora e discepolo dell'antica sapienza italiana. Quanto al metodo geometrico, rifiutava di ammetterlo come una panacea universale: era buono in certi casi, e si potea usarlo senza quel lusso di forme esteriori, dove vedea ambizione, pretensione e ciarlataneria. Il *cogito* gli pareva così poco serio, come l'atomo. Era anch'esso principiato e non principio; dava fenomeni, non dava la scienza. Giudicava Cartesio uomo ambiziosissimo ed anche un po' impostore, e quel suo «metodo», dove, annullando la scienza con la bacchetta magica del suo *cogito*, la fa ricomparire a un tratto, gli pareva un artificio rettorico. Quel suo *de omnibus dubitandum* lo scandalizzava. Quella tavola rasa di tutto il passato, quel disprezzo di ogni tradizione, di ogni autorità, di ogni erudizione, lo feriva nei suoi studi, nella sua credenza e nella sua vita intellettuale, e si difendeva con vigore, come si difende dal masnadiero la roba e la vita. La diffusione della coltura, la molteplicità dei libri, quei metodi strepitosi abbreviativi, quella superficialità di studi con tanta audacia di giudizi, fenomeni naturali di ogni transizione, quando un mondo se ne va e un altro viene, movevano la sua collera. Avvezzo ai severi e profondi studi, a pensare co' sapienti ed a scrivere pei sapienti, gli spiaceva quella tendenza a vulgarizzare la scienza, quella rapida propagazione d'idee superficiali e cattive. E se la pigliava con la stampa.¹ Si gloriava di non appartenere a nessuna setta. E lì era il suo punto debole. Posto tra due secoli, in quel conflitto di due mondi che si davano le ultime battaglie, non era né con gli uni, né con gli altri, e le cantava a tutti e due. Era troppo innanzi pe' peripatetici, pe' gesuiti e per gli eruditi; era troppo indietro per gli altri. Questi trovavano ridicoli i suoi punti metafisici; quelli trovavano avventate le sue etimologie e sospetta la sua erudizione. Era da solo un terzo partito, come si direbbe oggi, la ragione serena e superiore, che nota le lacune, le contraddizioni e le esagerazioni, ma ragione ancora disarmata, solitaria, senza seguaci, fuori degl'interessi e delle passioni, perciò in quel fervore della lotta appena avvertita e di nessuna efficacia. Se dietro al critico ci fosse stato l'uomo, un po' di quello spirito propagatore

1. *E se . . . stampa*: cfr. la lettera del 20 gennaio 1726 al padre de Vitry; vol. cit., pp. 205 sgg.

e apostolico di Bruno e Campanella, sarebbe stato vittima degli uni e degli altri. Ma era un filosofo inoffensivo, tutto cattedra, casa e studio, e guerreggiava contro i libri, rispettosissimo verso gli uomini. Oltrech  le sue ubbie rimanevano nelle altissime regioni della filosofia e della erudizione, dove pochi potevano seguirlo, e fu lasciato vivere fra le nubi, stimato per la sua dottrina, venerato per la sua piet  e bont . Conscio e scontento della sua solitudine, vi si ostin , benedicendo «non aver lui avuto maestro nelle cui parole avesse giurato», e ringraziando «quelle selve, fra le quali, dal suo buon genio guidato, aveva fatto il maggior corso de' suoi studi».¹ Il latino veniva in fastidio, ed egli pose da canto greco e toscano, e fu tutto latino. Veniva in moda il francese, e' non volle apprendere il francese. La letteratura tendeva al nuovo, ed egli accusava questa letteratura «non animata dalla sapienza greca, non invigorita dalla grandezza romana».² Nella medicina era con Galeno contro i moderni, divenuti scettici «per le spesse mutazioni de' sistemi di fisica». Nel diritto biasimava gli eruditi moderni, e se ne stava con gli antichi interpreti. Vantavano l'evidenza delle matematiche; ed egli se ne stava tra' misteri della metafisica. Predicavano la ragione individuale, ed egli le opponeva la tradizione, la voce del genere umano. Gli uomini popolari, i progressisti di quel tempo, erano Lionardo di Capua, Cornelio, Doria, Calopreso,³ che stavano con le idee nuove, con lo spirito del secolo. Lui era un retrivo, con tanto di coda, come si direbbe oggi. La coltura europea e la coltura italiana s'incontravano per la prima volta, l'una maestra, l'altra ancella. Vico resisteva. Era vanit  di pedante? Era ferezza di grande uomo? Resisteva a Cartesio, a Malebranche, a Pascal, i cui *Pensieri* erano «lumi sparsi», a Grozio, a Puffendorfo, a Locke, il cui *Saggio* era la «metafisica del senso».⁴ Resisteva, ma li studiava pi  che non facessero i novatori. Resisteva come chi sente la sua forza

1. *Vita*, pp. 21-2. 2. Propriamente: «Non udivasi orazione o animata dalla sapienza greca nel maneggiare i costumi o invigorita dalla grandezza romana in commuover gli affetti»; *ibid.*, come la professione contro i «moderni». 3. *Lionardo* . . . *Calopreso*: sempre seguendo la *Vita*. Paolo Mattia Doria (1666-1746), matematico e filosofo genovese, stabilitosi a Napoli nel 1696: Vico lo conobbe e gli si leg  d'amicizia. Gregorio Caloprese da Scalea (1650-1715), il «gran filosofo renatista» e critico letterario, maestro del Gravina e di Metastasio. Vico lo incontr  probabilmente nel 1690, nell'Accademia degli Infuriati. Sul Di Capua e il Cornelio, cfr. p. 711 e relativa nota 1. 4. *Vita*, rispettivamente pp. 19 e 16.

e non si lascia sopraffare. Accettava i problemi, combattea le soluzioni, e le cercava per le vie sue, co' suoi metodi e coi suoi studi. Era la resistenza della coltura italiana, che non si lasciava assorbire, e stava chiusa nel suo passato, ma resistenza del genio, che cercando nel passato trovava il mondo moderno. Era il retrico che guardando indietro e andando per la sua via, si trova da ultimo in prima fila, innanzi a tutti quelli che lo precedevano. Questa era la resistenza di Vico. Era un moderno, e si sentiva e si credeva antico, e resistendo allo spirito nuovo, riceveva quello entro di sé.

Bacone gli aveva fatta una grande impressione. Era il suo uomo, dopo Platone e Tacito. Quel suo libro, *De augmentis scientiarum*, gli faceva dire: — Roma e Grecia non hanno avuto un Bacone. — Trovava in lui congiunto il senso ideale di Platone, il senso pratico di Tacito, la sapienza riposta dell'uno, la sapienza volgare dell'altro.¹ E poi, gli apriva nuovi orizzonti. Avea studiato tanto, e la sua scienza non era più un libro chiuso, ci era tanto da aggiungere, tanto da riformare. Voleva egli pure conferire del suo «nella somma che costituisce l'universal repubblica delle lettere».² Non è più un erudito immobilizzato nel passato, è un riformatore, un investigante. Critica, dubita, esamina, approfondisce. Sente il morso dello spirito nuovo. Ne' suoi studi dell'antica sapienza italica, vedi già il disdegno delle «etimologie grammaticali»,³ il dispregio dell'erudizione volgare, l'uomo che tenta nuove vie, intravede nuovi orizzonti, cerca tra i particolari le alte generalità.

Più tardi gli capitò Grozio. E divenne il suo «quarto autore».⁴ Grozio gli completa Bacone. Costui vide «tutto il sapere umano e divino doversi supplire in ciò che non ha, ed emendare in ciò che ha; ma intorno alle leggi non s'innalzò troppo all'universo delle città ed alla scorsa di tutt'i tempi, né alla distesa di tutte le nazioni». Grozio gli dà un dritto universale, in cui «è sistemata tutta la filosofia e teologia».⁵ Il comentatore del dritto romano si sente alzare a filosofo. Cerca una filosofia del dritto con Grozio, e si fa il suo annotatore: poi riflette che è un eretico, e lascia stare.

La materia della sua cultura è sempre quella, dritto romano, storia romana, antichità. La sua fisica è pitagorica, la sua meta-

1. *Trovava . . . altro*: il giudizio su Bacone, «d'incomparabile sapienza e volgare riposta», *Vita*, p. 26. 2. *Ibid.* 3. *Ibid.*, pp. 37-8 e *De antiquissima italorum sapientia*, ed. Ferrari, II, pp. 57 sgg. 4. *Ibid.*, p. 39. 5. *Ibid.*, ed. cit., p. 366: «Pone in sistema di un Dritto universale tutta la Filosofia e la teologia»; ed. Nicolini, p. 39: «tutta la filosofia e la filologia».

fisica è platonica, conciliata con la sua fede. Base della sua filosofia è l'ente, l'uno, Dio. Tutto viene da Dio, tutto torna a Dio, l'*unum simplicissimum* di Ficino. L'uomo e la natura sono le sue ombre, i suoi fenomeni. La scienza è conoscere Dio, «perdere sé stesso» in Dio. E vien su il Dio di Campanella, l'eterno lume, il senno eterno, con le sue primalità, *nosse, velle, posse*.¹ Fin qui Vico è un luogo comune. La sua erudizione e la sua filosofia camminano in linea parallela, e non s'incontrano. Manca l'attrito. Ci è l'ascetico, il teologo, il platonico, l'erudito, ci è l'italiano di quel tempo nello stato ordinario delle sue credenze e della sua cultura.

Dentro a questa cultura e contro a queste credenze venne ad urtare Cartesio. — La cultura non ha valore; del passato bisogna far tavola. Datemi materia e moto, ed io farò il mondo. Il vero te lo dà la coscienza² ed il senso. — Cosa diveniva l'erudizione di Vico, la fisica di Vico, la metafisica di Vico? cosa divenivano le idee divine di Platone? e il *simplicissimum* di Ficino³ cosa diveniva? e il dritto romano, la storia, la tradizione, la filologia, la poesia, la retorica, non era più buona a nulla? Nella violenta contraddizione Vico sviluppò le sue forze. Uscì del vago e del comune, trovò un terreno, un problema, un avversario. La sua erudizione si spiritualizzava. La sua filosofia si concretava. E si compivano l'una nell'altra.

Già non si perde negli accessori; vede e investe subito la dottrina avversaria nella sua base. Vuole atterrare Cartesio, e con lo stesso colpo atterra tutta la nuova scienza, e non andando indietro, ma andando più avanti. La sua confutazione di Cartesio è completa, è l'ultima parola della critica. Ma la sua critica non è solo negativa: è creatrice; la negazione si risolve in un'affermazione più vasta, che tirasi appresso, come frammenti di verità, le nuove dottrine, e le alloga, le mette a posto. La nuova scienza, la scienza degli uomini nuovi, trova nella *Scienza nuova* il suo limite, e perciò la sua verità.

La nuova scienza, uscita da lotta religiosa e politica, è in uno stato di guerra contro il passato, e lo combatte sotto tutte le sue forme. La tradizione, l'autorità, la fede è il suo nemico, e cerca riparo nella forza e nell'indipendenza della ragione individuale; gli

1. *De uno universi iuris principio et fine uno*, I e X; ed. Ferrari, III, pp. 21-2.
 2. *la coscienza*: così nel ms. e nelle edizioni Morano. Nell'edizione Croce: «la scienza». 3. *di Ficino*: nel ms. e nelle edizioni Morano: «di Pitagora». La correzione è del Croce.

universali, gli enti, le quiddità lo infastidiscono della metafisica, e cerca la sua base nella psicologia, nella coscienza; il soprannaturale, il sopramondano offende il suo intelletto adulto, e vi oppone lo studio diretto della natura, la fisica nel suo senso più generale, le scienze positive; al gergo scolastico cerca un antidoto nella precisione delle matematiche, nel metodo geometrico; ai misteri, alle cabale, alle scienze occulte, alle astrazioni oppone l'esperienza rischiarata dall'osservazione, la percezione chiara e distinta, l'evidenza della coscienza e del senso; alla società in quello stato di corruzione oppone l'uomo integro e primitivo, la natura dell'uomo, dalla quale cava i principii della morale e del dritto. Questo è lo spirito della nuova scienza: naturalismo e umanismo, fisica e psicologia. Cartesio in maschera di Platone porta la bandiera.

Ma non inganna Vico, che gli strappa la maschera. — Tu non sei che un epicureo. La tua fisica è atomistica, la tua metafisica è sensista, il tuo trattato *Delle passioni* par fatto più per i medici che per i filosofi; segui la morale del piacere.¹ — Combattendo Cartesio, la quistione gli si allarga, attinge nella sua essenza tutto il nuovo movimento. Anch'esso è un'astrazione. È un'ideologia empirica, idea vuota, e vuoto fatto. L'importante non è di dire «io penso»; la grande novità!,² ma è di spiegare come il pensiero si fa. L'importante non è di osservare il fatto, ma di esaminare come il fatto si fa. Il vero non è nella sua immobilità, ma nel suo divenire, nel suo «farsi». L'idea è vera, colta nel suo farsi. Il pensiero è moto che va da un termine all'altro, è idea che si fa, si realizza come natura, e ritorna idea, si ripensa, si riconosce nel fatto. Perciò «verum et certum», vero e fatto sono convertibili,³ nel fatto vive il vero, il fatto è pensiero, è scienza; la storia è una scienza, e come ci è una logica per il moto delle idee, ci è anche una logica per il moto de' fatti, una «storia ideale eterna, sulla quale corrono le storie di tutte le nazioni».⁴

Ecco ribenedetta tradizione, autorità e fede; ecco filologia, storia, poesia, mitologia, tutta l'erudizione rientrata in grembo del-

1. *Tu non sei . . . piacere*: cfr. *Vita*, p. 19. 2. *L'importante . . . novità*: cfr. il *De antiquissima italorum sapientia*, I, 2, dove, fra l'altro, è citato da Vico il verso dell'*Amphitruo* di Plauto «Sed quom cogito, equidem certo idem sum qui semper fui»; ed. Ferrari, II, pp. 68-9. 3. *Perciò . . . convertibili*: cfr. *ibid.*, I, 1: «Latinis verum et factum reciprocantur, seu, ut scholarum volgus loquitur, convertuntur»; ed. cit., p. 62. 4. *Scienza Nuova seconda*, «Idea dell'opera», ed. Nicolini, I, p. 9.

la scienza. La storia è fatta dall'uomo, come le matematiche, e perciò è scienza non meno di quelle. È il pensiero che fa quello che pensa, è la « metafisica della mente umana », la sua « costanza », il suo processo di formazione secondo le leggi fisse del pensiero umano. Perciò la sua base non è nella coscienza individuale, ma nella coscienza del genere umano, nella ragione universale. I nuovi filosofi vogliono rifare il mondo coi loro principii assoluti, co' loro dritti universali. Ma non sono i filosofi che fanno la storia, e il mondo non si rifà con le astrazioni. Per rifare la società non basta condannarla: bisogna studiarla e comprenderla. E questo fa la « scienza nuova ».

A Vico non basta porre le basi; mette mano alla costruzione. Se la storia ha la sua costanza scientifica, se è fatta dal pensiero, com'è fatta? qual è il suo processo di formazione? Che la storia sia una scienza, non era cosa nuova nella filosofia italiana. Alla storia formata dall'arbitrio divino e dal caso Machiavelli avea già contrapposta la « forza delle cose », lo spirito della storia eterno e immutabile. L'intelletto universale di Bruno, la ragione che governa il mondo di Campanella rientrano nella stessa idea. Platone con le sue idee divine porgeva già il filo a Vico. L'importante era di eseguire il problema, il cui dato era già posto, era il trovar le leggi di questo spirito della storia, era il *probare per causas*, il generare la storia come l'uomo genera le matematiche, il fare la storia della storia, ciò che era fare una scienza nuova. Di questa storia ideale egli « ritrova le guise dentro le modificazioni della nostra medesima mente umana », ¹ cerca la base nella natura dell'uomo, doppio com'è, spirito e corpo. È una psicologia applicata alla storia. Stabilisce alcuni canoni psicologici, ch'egli chiama « dignità », o principii. Il concetto è questo: che l'uomo, come essere naturale, opera per istinti, sotto la pressione dei suoi bisogni, interessi e passioni; ma ivi appunto si sviluppa come essere pensante, come Mente, sì che nelle sue opere più grossolane e corpulente ce n'è come un'immagine velata, il sentore. La quale immagine si fa più chiara, secondo che « la mente più si spiega », insino a che il pensiero si manifesta nella sua propria forma, opera come rifles-

1. *Scienza Nuova seconda*, « De' principii », ed. Ferrari, v, p. 136: « Questo mondo civile egli è certamente stato fatto dagli uomini: onde se ne possono, perché se ne debbono, ritrovare i principii dentro le modificazioni della nostra medesima mente umana ».

sione o filosofia. Questo, che è il corso naturale della vita individuale, è anche il corso naturale e la storia di tutte le nazioni, quando non ci sia interruzione o deviazione per violenza di casi estrinseca, come fu per Numanzia oppressa nel suo fiorire da' romani.¹ Perciò nelle nazioni ci è tre età, la divina, l'eroica e la umana. Precede lo stato selvaggio o di mera barbarie, dove l'uomo è servo del corpo, e come una «fiera vagante nella gran selva della terra». La libertà è il «tenere in freno i moti della concupiscenza, che viene dal corpo, e dar loro altra direzione, che viene dalla mente ed è propria dell'uomo».² Secondo che la mente si spiega, o si fa più intelligente, si sviluppa la libertà, prevale la ragione o l'«umanità». La prima età ragionevole o socievole, l'età divina, sorse co' matrimonii e l'agricoltura, quando, «a' primi fulmini dopo l'universal diluvio», gli uomini «si umiliarono ad una forza superiore che immaginarono essere Giove, e tutte le umane utilità e tutti gli aiuti porti nelle loro necessità immaginarono essere dei».³ Allora, rinunciando alla vaga venere, ebbero certe mogli, certi figli e certe dimore, sorsero le famiglie governate da' «padri» con «famigliari imperii ciclopici». In questi «regni famigliari», divenuti sicuro «asilo» contro i selvaggi o vaganti, riparavano i deboli e gli oppressi, che furono ricevuti in «protezione», come «clienti o famoli». Così si ampliarono i regni famigliari, e si spiegavano le «repubbliche erculee» sopra ordini «naturalmente» migliori per virtù «eroiche», la «pietà» verso gl'iddii, la «prudenza», o il consigliarsi co' divini auspicii, la «temperanza», onde i concubiti umani e pudichi co' divini auspicii, la «fortezza», uccider fiere, domar terreni, la «magnanimità», il soccorrere a' deboli e a' pericolanti. In questi primi ordini naturali comincia la libertà,

1. *Numanzia . . . romani*: cfr. *Scienza Nuova seconda*, v, 3, «Descrizione del mondo antico»; ed. Nicolini, II, p. 150. Il passo che segue sulla «gran selva», *ibid.*, II, 3; ed. cit., I, p. 141. 2. Propriamente: «L'umana libertà, ch'è di tener in freno i moti della concupiscenza e dar loro altra direzione, che non venendo dal corpo, da cui vien la concupiscenza, dev'essere della mente, e quindi proprio dell'uomo»; *ibid.*, «Conchiusione dell'opera», ed. cit., II, p. 158. 3. *Ibid.*, ed. cit., p. 157. Il brano suona propriamente: «Essi stessi si finsero e si credettero, al balenar di que' fulmini, tra' quali rifulse loro questo vero lume di Dio, ch'egli governi gli uomini: onde poi tutte l'umane utilità loro somministrate, e tutti gli aiuti porti nelle lor umane necessità immaginarono esser Dèi, e come tali li temettero e riverirono» (ed. Ferrari, v, p. 564). Così nel ms. Nelle edizioni Morano e successive: «aiuti posti». I periodi che seguono, fino a p. 721, sono condotti sul filo del discorso vichiano, «Conchiusione dell'opera».

e il primo spiegarsi della mente. Nacque la corruzione. I «padri», lasciati grandi per la religione e virtù de' loro maggiori e per le fatiche de' clienti, tralignarono, uscirono dall'ordine naturale, che è quello della giustizia, «abusarono delle leggi di protezione e di tutela», tiranneggiarono: indi la ribellione de' clienti. Allora i padri delle famiglie si unirono con le loro attinenze in ordini contro di quelli, e per pacificarli, con la prima legge agraria concessero il «dominio bonitario», ritenendosi essi il «dominio ottimo», o «sovrano famigliare»: onde nacquero le prime città sopra «ordini regnanti di nobili»,¹ e l'«ordine civile». Finirono i regni divini, cominciarono gli eroici. La religione fu custodita negli ordini eroici, e perciò gli auspicii e i matrimonii, e per essa religione furono de' «soli eroi» tutt'i «diritti» e tutte le «ragioni civili». Ma «spiegandosi le umane menti», i plebei² intesero essere di egual natura umana co' nobili, e vollero entrare anch'essi negli ordini civili delle città, essere sovrani nelle città. Finisce l'età eroica, comincia l'età umana, l'età della eguaglianza, la «repubblica popolare», dove comandano gli ottimi non per nascita, ma per virtù. In questo stato della mente agli uomini non è più necessario fare le azioni virtuose per «sensi di religione», perché la «filosofia» fa intendere le virtù nella loro «idea»; in forza della quale «riflessione», quando anche gli uomini non abbiano virtù, almeno si vergognano de' vizii. Nasce la filosofia e l'eloquenza, insino a che l'una è corrotta dagli scettici, l'altra da' sofisti. Allora, corrompendosi gli stati popolari, viene l'anarchia, il totale disordine, la peggiore delle tirannidi, che è la sfrenata libertà de' popoli liberi. I quali o cadono in servitù di un monarca, che rechi in sua mano tutti gli ordini e tutte le leggi con la forza delle armi; o diventano schiavi per «diritto natural delle genti», conquistati con armi da nazioni migliori, essendo giusto che chi non sa governarsi da sé si lasci governare da altri che il possa, e che nel mondo governino sempre i migliori; o, abbandonati a sé, in quella folla di corpi vivendo in una solitudine d'animi e di voleri, seguendo ognuno il suo piacere e capriccio, con disperate guerre civili vanno a fare selve delle città, e delle selve covili d'uomini, e in lunghi secoli di barbarie vanno ad «irrugginire le malnate sottigliezze de-

1. Così nel ms., come nel testo di Vico. Nelle edizioni Morano: «ordini erranti». 2. *i plebei*: nel ms. e nelle edizioni Morano: «le plebi». La correzione è del Croce.

gl'ingegni maliziosi». Con questa «barbarie della riflessione» si ritorna allo stato selvaggio, alla «barbarie del senso», e ricomincia con lo stesso ordine una nuova storia, si rifà lo stesso corso.

Questa è la storia ideale eterna, la logica della storia, applicabile a tutte le storie particolari. È in fondo la storia della mente nel suo spiegarsi, come dice Vico, dallo stato di senso, in cui è come dispersa, sino allo stato di riflessione, in cui si riconosce e si afferma. L'operazione con la quale l'intelletto giunge alla verità è la stessa operazione con la quale l'intelletto fa la storia. Locke aveva il suo complemento in Vico. La teoria della conoscenza aveva il suo riscontro nella teoria della storia. Era una nuova applicazione della psicologia. Gli uomini operano secondo i loro impulsi e fini particolari; ma «i risultati sono superiori a' loro fini», sono risultati mentali, il successivo progredire della mente nel suo spiegarsi. Perciò le passioni, gl'interessi, gli accidenti, i fini particolari sono non la storia, ma le occasioni, e gl'istrumenti della storia; perciò una scienza della storia è possibile. Machiavelli e Hobbes ti danno la storia occasionale, non la storia finale e sostanziale. La loro storia è vera, ma non è intera, è frammento di verità. La verità è nella totalità, nel vedere «cuncta ea quae in re insunt, ad rem sunt affecta»,¹ l'idea nella pienezza del suo contenuto e delle sue attinenze. Machiavelli è non meno di Vico un profondo osservatore de' fatti psicologici, è un ritrattista, ma non è un metafisico. La psicologia di Vico entra già nelle regioni della metafisica, ti dà le prime linee della nuova metafisica, fondata non sull'immobilità dell'ente guardato nei suoi attributi, ma sul suo moto o divenire; perciò non descrizione o dimostrazione, come te la dava Aristotile e Platone, ma vero dramma, la storia dello spirito nel mondo. In questo dramma tutto ha la sua spiegazione, tutto è «allogato», la guerra, la conquista, la rivoluzione, la tirannide, l'errore, la passione, il male, il dolore, fatti necessari e strumenti del progresso. Ciascuna età storica ha la sua guisa di nascere e di vivere, la sua natura, onde procede la forza delle cose, la sapienza volgare del genere umano, il senso comune delle genti, la forza collettiva. Non è l'individuo, è questa forza collettiva, che fa la storia, e spesso i più celebrati individui non sono che simboli e immagini, «caratteri poetici» di quella forza, come Zoroastro, Er-

1. *De antiquissima italorum sapientia*, VII, 4, «De certa facultate sciendi»; ed. Ferrari, v, p. 101 («tutto ciò che è nella cosa è in relazione ad essa»).

cole, Omero, Solone. Cerchi un individuo, e trovi un popolo; cerchi un fatto, e trovi un'idea. Fabbro della storia è «l'umano arbitrio regolato con la sapienza volgare».¹

Rimaneva a dare la dimostrazione di questa storia ideale, dimostrare cioè che tutte le storie particolari sono secondo quella, regolate da uno stesso corso d'idee, ubbidienti a un solo tipo. La prova poteva cercarla *a priori* nella logica stessa dello spirito nel suo spiegarsi. Lo spirito si estrinseca in conformità della sua natura, in che è la sua logica, la legge del suo divenire, e quel divenire è appunto la storia. Ma Vico, appena adombrate le prime linee della nuova metafisica, si arresta sulla soglia, e ritorna erudito, e cerca la prova *a posteriori*, consultando tutte le storie, e cercando in tutte il suo corso, il suo sistema, e non solo nelle grandi linee, ma ne' più minuti accidenti. Impresa titanica di erudizione e critica italiana. E s'immerge tra' «rottami dell'antichità»,² e raccoglie i minimi frammenti, e li anima: *intus legit*, li fa corpi interi, ricostituisce la storia reale a immagine della sua storia ideale. È il mondo guardato da un nuovo orizzonte, ricreato dalla critica e dalla filosofia, e con la sua originalità scolpita in quella potente forma, lapidaria e metaforica, come una legge delle dodici tavole. Cerca tra quei rottami la prova della scienza nuova, e scopre per via nuove scienze. Lingua, mitologia, poesia, giurisprudenza, religioni, culti, arti, costumi, industrie, commercio, non sono fatti arbitrarii, sono fatti dello spirito, le scienze della sua scienza. Cronologia, geografia, fisica, cosmografia, astronomia, tutto si rinnova sotto questa nuova critica. Ad ogni passo senti il grido trionfale del gran creatore: — Ecco una nuova scoperta! — Alla metafisica della mente umana, filosofia dell'umanità o delle idee umane, onde scaturisce una giurisprudenza, una morale e una politica del genere umano, corrisponde la logica, *fas gentium*, una scienza dell'espressione di esse idee, la filologia. Ecco dunque una scienza delle lingue e de' miti e delle forme poetiche, una lingua del genere umano, una teoria dell'espressione ne' miti, ne' versi, nel canto, nelle arti. E come teoria e scienza non è che natura delle cose, e la natura delle cose è nelle «guise di lor nascenti»;³ l'uomo ardito, sgombro lo spirito d'ogni idea anticipata,

1. *Principii di una scienza nuova*, II, 3. 2. *Scienza Nuova seconda*, I, Degnazione XXVIII: «Gran rottami dell'egizache antichità». 3. *Ibid.*, Degnazione XIV: «Natura di cose altro non è che nascimento di esse in certi tempi

e fidato al solo suo intendere, si addentra nelle origini dell'umanità, guaste dalla doppia boria delle nazioni e de' dotti,¹ e tu assisti alla prima formazione delle società, de' governi, delle leggi, de' costumi, delle lingue, vedi nascere la storia di entro la mente umana, e svilupparsi logicamente da' suoi elementi o principii, «religione, nozze, sepolture», svilupparsi sotto tutte le forme, come governo, come legge, come costume, come religione, come arte, come scienza, come fatto, come parola. La sua grande erudizione gli porge infiniti materiali, che interpreta, spiega, alloga, dispone, secondo i bisogni della sua costruzione, audace nelle etimologie, acuto nelle interpretazioni e ne' confronti, sicurissimo ne' suoi procedimenti e nelle sue conclusioni, e con l'aria di chi scopre ad ogni tratto nuovi mondi, tenendo sotto i piedi le tradizioni e le storie volgari. Così è nata questa prima storia dell'umanità, una specie di *Divina commedia*, che dalla gran selva della terra per l'inferno del puro sensibile si va realizzando² tra via sino all'età umana della riflessione o della filosofia, irta di forme, di miti, di etimologie, di simboli, di allegorie, e non meno grande che quella, pregna di presentimenti, di divinazioni, d'idee scientifiche, di veri e di scoperte, opera di una fantasia concitata dall'ingegno filosofico e fortificata dall'erudizione, che ha tutta l'aria di una grande rivelazione.

È la *Divina commedia* della scienza, la vasta sintesi, che riassume il passato e apre l'avvenire, tutta ancora ingombra di vecchi frantumi dominati da uno spirito nuovo. Platonico e cristiano, continuatore di Ficino e di Pico, uno di spirito con Torquato Tasso, Vico non comprende la Riforma, e non i tempi nuovi, e vuol concordare la sua filosofia con la teologia, e la sua erudizione con la filosofia, costruire un'armonia sociale come un'armonia provvidenziale. La sua metafisica ha sotto i piè il globo, e gli occhi estatici in su verso l'occhio della provvidenza, onde le piovono i raggi delle divine idee.³ Vuole la ragione, ma vuole anche l'autorità, e non certo degli addottrinati, ma del genere umano; vuole la fede e la tradizione; anzi fede e tradizione non sono che essa medesima la ragione, sapienza volgare. Tale era l'uomo formato

e con certe guise, le quali sempre che sono tali, indi tali e non altre nascono le cose». 1. *doppia . . . dotti*: cfr. *Scienza Nuova seconda*, I, Degnazione II. La citazione che segue *ibid.*, «Idea dell'opera». 2. *realizzando*: nel ms.: «spiritualizzando». 3. *onde . . . idee*: cfr. *Scienza Nuova seconda*, «Idea dell'opera».

nella biblioteca di un convento; ma, entrando nel mondo de' viventi, lo spirito nuovo l'incalza, e combattendo Cartesio, subisce l'influenza di Cartesio. Era impossibile che un uomo d'ingegno non dovesse sentirsi trasformare al contatto dell'ingegno. Tutto dietro a costruir la sua scienza, gli si affaccia il *de omnibus dubitandum* ed il *cogito*.

... Meditando i principii di questa scienza, dobbiamo ridurci in uno stato di una somma ignoranza di tutta l'umana e divina erudizione, come se per questa ricerca non vi fossero mai stati per noi né filosofi, né filologi, perché l'animo non sia turbato e distolto dalle comuni invecchiate anticipazioni.¹

Parole auree, che sembrano tolte da una pagina del *Metodo*. E in questa ignoranza cartesiana, qual è l'«unica verità», che fra tante dubbiezze non si può mettere in dubbio, ed è perciò la «prima di siffatta scienza»? È il *cogito*, è la mente umana.

Perché il mondo delle gentili nazioni è fatto dagli uomini, i di lui principii si debbono ritrovare dentro la natura della nostra mente umana e nella forza del nostro intendere.

La provvidenza e la metafisica, che guarda in lei, sono nel gran quadro un semplice antecedente, o, com'egli dice, un'anticipazione, un convenuto e non dimostrato: il quadro è la mente umana nella natura e nell'ordine della sua esplicazione, la mente umana delle nazioni, la storia delle umane idee. La provvidenza regola il mondo, assistendo il libero arbitrio con la sua grazia, ed oltrepassando ne' suoi risultati i fini particolari degli uomini; ma questi risultati provvidenziali non sono più miracolo, sono scienza umana, sono lo «schiare delle idee», lo «spiegarsi della mente». Come Bruno, Vico canta la provvidenza e narra l'uomo: non è più teologia, è psicologia. Provvidenza e metafisica sono di lontano, come sole o cielo, nello sfondo del quadro: il quadro è l'uomo,

1. *Principii di una scienza nuova*, I, 11. Il passo suona integralmente: «In meditando i principii di questa scienza, dobbiamo vestire per alquanto, non senza una violentissima forza, una sì fatta natura; e in conseguenza ridurci in uno stato di una somma ignoranza di tutta l'umana e divina erudizione, come se per questa ricerca non vi fossero mai stati per noi né filosofi né filologi; e chi vi vuol profittare, egli in tale stato si dee ridurre, perché nel meditarvi non ne sia egli turbato e distolto dalle comuni invecchiate anticipazioni»; ed. Ferrari, IV, p. 33. *Ibid.*, le citazioni che seguono.

e la sua luce, la sua scienza è in lui stesso, nella sua mente. La base di questa scienza è moderna, ci è Cartesio col suo scetticismo e col suo *cogito*. Ben talora, portato dall'alto ingegno speculativo, spicca il volo verso la teologia e la metafisica, ma Cartesio è là che lo richiama, e lo tiene stretto ne' fatti psicologici. Nel quale studio del processo della mente negl'individui e ne' popoli fa osservazioni così profonde e insieme così giuste, che ben si sente il contemporaneo di Malebranche, di Pascal, di Locke, di Leibnizio, il più affine al suo spirito, e ch'egli chiama il primo ingegno del secolo.¹ Né solo è moderno nella base, ma nelle conclusioni, mostrando nell'ultimo spiegarsi della mente vittoriosi i principii de' nuovi filosofi. Perché corona della sua epopea storica è lo spiritualizzarsi delle forme, il trionfo della filosofia, o della mente nella sua «riflessione», la fine delle aristocrazie, e perciò de' feudi e della servitù, la libertà e l'uguaglianza di tutte le classi, come stato delle società «ingentilite e umane», come ultimo risultato della coltura. È la teocrazia e l'aristocrazia conquise dalla democrazia per il naturale spiegarsi della mente, è l'affermazione e la glorificazione dello spirito nuovo. Ma qui appunto Vico se ne spicca e rimane solo in mezzo al suo secolo. Posto tra il mondo della sua biblioteca, biblico-teologico-platonico, e il mondo naturale di Cartesio e di Grozio, due assoluti, e impenetrabili come due solidi, e che si scommunicavano l'un l'altro, cerca la conciliazione in un mondo superiore, l'idea mobilizzata o storica, e in una scienza superiore, la critica, l'idea analizzata e giustificata ne' momenti della sua esistenza, la scienza uscita dall'assolutezza e rigidità del suo dommatismo, e mobilizzata come il suo contenuto. La critica è rifare con la riflessione quello che la mente ha fatto nella sua spontaneità. È la mente «spiegata e schiarita», che si riflette sulla sua opera e vi trova sé stessa nella sua identità e nella sua continuità; è la coscienza dell'umanità. In questo mondo superiore tutto si move e tutto si riconcilia e si giustifica; i principii, che i nuovi filosofi predicavano assoluti e perciò applicabili in ogni tempo e in ogni luogo, e co' quali dannavano tutto il passato, si riferiscono a stati sociali di certe epoche e di certi luoghi, ed i principii contrarii, appunto perché in certi tempi hanno governato

1. *ch'egli... secolo*: cfr. *Scienza Nuova seconda*, I, «Del metodo»; ed. Nicolini, p. 128. La medesima espressione è nella lettera a monsignor Muzio Gaeta del 1° ottobre 1737; in *Autobiografia, carteggio* cit., p. 256.

il mondo e sono stati «comportevoli», sono veri anch'essi, come anticipazioni e vestigi de' principii nuovi. Perciò il criterio della verità non è l'idea in sé, ma l'idea come si fa o si manifesta nella storia della mente, il senso comune del genere umano, ciò ch'egli chiama la filosofia dell'autorità. Qui Vico avea contro di sé Platone e Grozio, il passato e il presente. La malattia del secolo era appunto la condanna del passato in nome di principii astratti, come il passato condannava esso in nome di altri principii astratti. Vico era come chi, vivuto solitario nel suo gabinetto, scenda in piazza d'improvviso, e vegga gli uomini concitati, co' pugni tesi, pronti a venire alle mani. A lui quegli uomini debbono sembrare de' pazzi da catena. — A che tanto furore contro il passato? il quale, appunto perché è stato, ha avuto la sua ragion d'essere. E poniamo pure sia tutto cattivo, credete di poter distruggere con la forza l'opera di molti secoli? I vostri principii! Ma credete voi che la storia si fa da' filosofi e co' principii? La vostra ragione! Ma ci è anche la ragione degli altri, uomini come voi, e che sanno ragionare al pari di voi. E poi, un po' di rispetto, io credo, si dee pure all'autorità, e non parlo di tanti dottori, ne' quali non avete fede, parlo dell'autorità del genere umano, al quale, se uomini siete, non potete negar fede. Un po' meno di ragione, e un po' più di senso comune. — Un discorso simile sarebbe parsa una stranezza a quegli uomini pieni di odio e di fede. E qualcuno poteva rispondergli: — Fatti in là, e sta' fra le tue nuvole, e non venire fra gli uomini, ché non te ne intendi. Il passato tu lo hai studiato su' libri, è la tua erudizione. Ma il passato è per noi cosa reale, di cui sentiamo le punture ad ogni nostro passo. Il fuoco ci scotta, e tu ci vuoi provare che, perché è, ha la sua ragion di essere. Lascia prima che noi lo spengiamo, e poi ci parla della sua natura. Quando ci avremo tolto di dosso codesto passato, nostro martirio e de' padri nostri, forse allora potremo essere giusti anche noi e gustar la tua critica. — Vico rimase solo nel secolo battagliero, e quando la lotta ebbe fine si alzò come iride di pace la sua immagine su' combattenti, e comunicò la parola del nuovo secolo: «critica». Non più dommatismo, non più scetticismo: critica. Né altro è la storia di Vico che una critica dell'umanità, l'idea vivente fatta storia, e nel suo eterno peregrinaggio seguita, compresa, giustificata in tutt'i momenti della sua vita. I principii, come gl'individui e come la società, nascono, crescono e muoiono, o

piuttosto, poiché niente muore, si trasformano, pigliando forme sempre più ragionevoli, più conformi alla mente, più ideali. Indi la necessità del progresso, insita nella stessa natura della mente, la sua fatalità. La teoria del progresso è per Vico come la terra promessa. La vede, la formula, stabilisce la sua base, traccia il suo cammino, diresti che l'indica col dito, e quando non gli resta a fare che un passo per giungervi, la gli fugge dinanzi, e riman chiuso nel suo cerchio e non sa uscirne. Poneva le premesse e gli fuggiva la conseguenza. Gli è perché, profondo conoscitore del mondo greco-romano, non seppe spiegarsi il medio evo, e non comprese i tempi suoi, parendogli indizio di decadenza e di dissoluzione quella vasta agitazione religiosa e politica, in cui era la crisi e la salute. D'altra parte lui, che negava l'esistenza di Omero, non osò sottoporre alla sua critica il mito di Adamo e le tradizioni bibliche e il dogma della provvidenza e la missione del cristianesimo, lasciando grandi ombre nelle sue pitture. Vedi la coscienza moderna rilucere nel mondo pagano, ardita nelle sue negazioni e nelle sue spiegazioni, e quando sta per entrare nel mondo inquieto e appassionato de' vivi, chiudere gli occhi per non vedere. Ciò che è proprio de' grandi pensatori, aprire le grandi vie, stabilire le grandi premesse, e lasciare a' discepoli le facili conseguenze. Come Cartesio, Vico non indovinò i formidabili effetti che doveano uscire dalle sue speculazioni. Cartesio avrebbe rinnegati per suoi Spinoza e Locke, e Vico Condorcet, Herder ed Hegel. Poiché si occupa più degli antichi che de' moderni, più de' morti che de' vivi, i vivi lo dimenticarono. La sua «scienza» parve più una curiosa stranezza di erudito, che una profonda meditazione di filosofo, e non fu presa sul serio.

Intanto il secolo camminava con passo sempre più celere, tirando le conseguenze dalle premesse poste nel secolo decimosettimo. La scienza si faceva pratica, e scendeva in mezzo al popolo. Non s'investigava più, si applicava, e si divulgava. La forma usciva dalla calma scientifica, e diveniva letteraria; le lingue volgari cacciavano via gli ultimi avanzi del latino. Il trattato e la dissertazione divenivano memorie, lettere, racconti, articoli, dialoghi, aneddoti; forme scolastiche e forme geometriche davano luogo al discorso naturale, imitatore del linguaggio parlato. La scienza prendeva aria di conversazione, anche negli scrittori più solenni come Buffon e Montesquieu, conversazione di uomini

colti in sale eleganti. Per dirla con Vico, la sapienza riposta diveniva sapienza volgare,¹ e, scendendo nella vita, prendeva le passioni e gli abiti della vita, ora amabile e spiritosa, come in Fontenelle, ora limpida, scorrevole, facile, come in Condillac e in Elvezio, ora rettorica e sentimentale, come in Diderot. Il dritto naturale di Grozio generava il *Contratto sociale*, la società era dannata in nome della natura, e l'erudita dissertazione di Grozio ruggiva nella forma ardente e appassionata di Rousseau. Lo scetticismo un po' impacciato di Bayle, velato fra tante cautele oratorie, si apriva alla schietta e gioiosa malizia di Voltaire. L'erudizione e la dimostrazione gittavano le loro armi pesanti e divenivano un amabile senso comune. La scienza diveniva letteratura, e la letteratura a sua volta non era più serena contemplazione, era un'arma puntata contro il passato. Tragedie, commedie, romanzi, storie, dialoghi, tutto era pensiero militante che dalle alte cime della speculazione scendeva in piazza tra gli uomini, e si propagava a tutte le classi e si applicava a tutte le quistioni. Le sue forme, filosofia, arte, critica, filologia, erano macchine di guerra, e la macchina più formidabile fu l'*Enciclopedia*. Condorcet proclamava il progresso. Diderot proclamava l'ideale. Elvezio proclamava la natura. Rousseau proclamava i dritti dell'uomo. Voltaire proclamava il regno del senso comune. Vattel proclamava il dritto di resistenza. Smith glorificava il lavoro libero. Blackstone rivelava la *Carta* inglese. Franklin annunciava la nuova «carta» all'Europa. La società sembrava un caos, dove la filosofia doveva portare l'ordine e la luce. Una nuova coscienza si formava negli uomini, una nuova fede. Riformare secondo la scienza istituzioni, governi, leggi e costumi, era l'ideale di tutti, era la missione della filosofia. I filosofi acquistarono quella importanza che ebbero al

1. *la sapienza . . . volgare*: cfr. p. 715 e relativa nota 1. Sul carattere generale della cultura del Settecento, si vedano le lezioni giovanili intorno alla formazione del nuovo spirito europeo; op. cit., I, pp. 150 sgg. e in particolare p. 153: «La nuova scienza, che ai tempi di Lutero si solea esporre in gravi opere filosofiche, critiche e teologiche, scritte in latino e sopraccariche di erudizione e citazioni, nel secolo decimottavo si fece didascalica, e produsse libri insegnativi, piacevoli, ironici, leggieri (si vedano i dialoghi del Fontenelle e il *Newtonianesimo per le dame* dell'Algarotti): produsse, insomma, la polemica, mezzo sicuro di propagare i concetti. La scienza penetrò nella commedia, che divenne piagnucolosa e sentimentale per opera del Diderot; occupò il romanzo, distruttivo della morale col Voltaire, e riducente la morale al solo sentimento col Rousseau».

secolo decimosesto i letterati. Maggiore era la fede in questo avvenire filosofico, e più viva era la passione contro il presente. Tutto era male, e il male era stato tutto opera maliziosa di preti e di re, nell'ignoranza de' popoli. Superstizione, pregiudizio, oppressione erano le parole, che riassumevano innanzi alle moltitudini tutto il passato. Libertà, uguaglianza, fraternità umana erano il verbo, che riassumeva l'avvenire. Tutto il moto scientifico dal secolo decimosesto in qua aveva acquistata la semplicità di un catechismo. La rivoluzione era già nella mente.

Che cosa era la rivoluzione? Era il Rinnovamento che si scioglieva da ogni involucro classico e teologico, e acquistava coscienza di sé, si sentiva tempo moderno. Era il libero pensiero che si ribellava alla teologia. Era la natura che si ribellava alla forza occulta, e cercava ne' fatti la sua base. Era l'uomo che cercava nella sua natura i suoi dritti e il suo avvenire. Era una nuova forza, il popolo, che sorgeva sulle rovine del papato e dell'impero. Era una nuova classe, la borghesia, che cercava il suo posto nella società sulle rovine del clero e dell'aristocrazia. Era la nuova « carta », non venuta da concessioni divine o umane, ma trovata dall'uomo nel fondo della sua coscienza, e proclamata in quella immortale *Dichiarazione* de' dritti dell'uomo. Era la libertà del pensiero, della parola, della proprietà e del lavoro, l'eguaglianza de' dritti e de' doveri. Era la fine de' tempi divini ed eroici e feudali, il rivelarsi di quella età umana, così ammirabilmente descritta da Vico. Il medio evo finiva; cominciava l'evo moderno.

E che cosa era questa vecchia società, sovrapposta a tutto il resto? Ci era alla cima il papato assoluto e la monarchia assoluta, che si pretendevano amendue di dritto divino, ed erano stampati sullo stesso modello. Il papato pretendeva ancora al dominio universale, ma in parola e conscio della scemata possanza. Pur si facea valere mediante i gesuiti, e manteneva vigorosamente la sua influenza e la sua giurisdizione in tutti gli Stati. Come re, il papa governava in modi così assoluti come tutti i monarchi. L'assolutismo dominava in tutta Europa. Quello che era la corte romana al Cinquecento, erano allora tutte le corti: scostumatezza, dissipazione, ignoranza. I conventi screditati, chiamati covi del vizio, asilo dell'ozio e dell'ignoranza. Il clero scemato di coltura e di riputazione, aumentato di numero e di ricchezza. I vescovi adulatori in corte, tiranni nelle diocesi, signori feudali. I nobili, a'

piedi del trono, e co' piedi sopra i vassalli. Altare e trono, appoggiati sul clero e sulla nobiltà: lì era la libertà, lì era il dritto; tutto il resto era poco meno che cosa, e valeva assai poco. La fonte del dritto era nella concessione papale o sovrana: era investitura, privilegio, immunità, esenzione. Le leggi erano un caos. Leggi romane, longobarde, canoniche, feudali, usi, costumanze. Un altro caos erano le imposte. Ce n'erano del papa, del clero, de' baroni, del re, sotto molti nomi e molte forme. Che cosa era il popolo? Materia «*taillable et corvéable à merci*».¹ Nessuna sicurezza per le proprietà e le persone, nessuna protezione nelle leggi, nessuna garanzia nei giudizi, segrete le procedure, sproporzionate e arbitrarie le pene. Si può dire di quella vecchia società quello che allora già si diceva della proprietà feudale. Era manomorta, l'uomo così immobilizzato, come la terra. La palude non era solo nel territorio, era nel cervello.

Dirimpetto a queste classi privilegiate, cristallizzate dal domatismo, cioè a dire da un complesso d'idee ammesse per tradizione e fuori di ogni discussione, sorgeva lo scetticismo della borghesia, che tutto ponea in dubbio, di tutto faceva discussione. La borghesia faceva in grandi proporzioni quello che prima compiono i comuni italiani. Era il «*medio ceto*», avvocati, medici, architetti, letterati, artisti, scienziati, professori, prevalenti già di cultura, che non si contentavano più di rappresentanze nominali, e volevano il loro posto nella società. Non è già che si affermassero anch'essi come classe, e volessero privilegi. Volevano libertà per tutti, uguaglianza di dritti e doveri, parlavano in nome di tutto il popolo. Qui era il progresso. Ma nel fatto erano essi la classe predestinata, e in buona fede, parlando per tutti, lavoravano per sé. La loro arma di guerra era lo scetticismo. Alla fede e all'autorità opponevano il dubbio e l'esame. Oggi è moda declamare contro lo scetticismo. Pure non dobbiamo dimenticare che di là uscì l'emancipazione del pensiero umano. Esso cancellò l'intolleranza religiosa, la credulità scientifica, e la servilità politica.

1. L'espressione di marca enciclopedista rimase viva nel linguaggio degli economisti e degli scrittori politici del primo Ottocento. Cfr. P. L. Courier: «*Nous étions la gent corvéable, taillable et tuable à volonté*» (*Lettres au Rédacteur du «Censeur»*, 1, 10 luglio 1819; in *Oeuvres*, Paris 1877, p. 37) e Léon Faucher in un articolo della «*Revue des Deux Mondes*»: «*Les Anglais votaient déjà librement l'impôt lorsque les contribuables en France étaient encore taillables et corvéables à merci*».

Il movimento, che usciva dalle fila della borghesia, non era solo popolare, cioè nelle sue idee e nelle sue tendenze comune a tutte le classi, ma era ancora cosmopolitico, o, come si dice oggi, internazionale. L'accento era umano, più che nazionale. L'America e l'Europa si abbracciavano in un linguaggio che esprimeva idee e speranze comuni; lo svizzero, l'olandese, il francese, il tedesco, l'inglese parevano nati nello stesso paese, educati alle stesse idee. Il movimento era universale nel suo obbiettivo e nel suo contenuto. L'obbiettivo erano tutte le classi e tutte le nazioni. Il contenuto era non solo una riforma religiosa, politica, morale e civile, ma un radicale mutamento nelle stesse condizioni economiche della società, ciò che oggi direbbesi riforma sociale, correndo nel suo lirismo sino alla comunione de' beni. Nato dal costante lavoro di tre secoli, il movimento per la sua universalità conteneva in idea o in germe tutta la storia futura del mondo pel corso di molti secoli. Pure, ciò che era appena un principio, sembrava esser la fine: tanto pareva cosa facile effettuare di un colpo tutto il programma.

Dove il movimento si mostrava più energico e concentrato, e di natura assolutamente cosmopolitica, era in Francia. Ed essendo la lingua francese già molto divulgata, la propaganda era irresistibile. Nelle altre nazioni appariva appena, e nelle sue forme più modeste.

La forma più temperata di questo movimento era l'antica lotta tra papato e impero, divenuta lotta giurisdizionale tra la corte romana e le monarchie. In questo terreno i novatori avevano per sé i principi, e all'ombra loro spandevano le nuove idee. I giureconsulti stavano per antica tradizione co' principi, e difendevano i loro dritti contro la Chiesa con una dottrina ed un acume non scevro di sottigliezza sofistica: erano i liberali di quel tempo, e fu loro opera che le nuove idee si dilatassero nella classe colta. Nel campo avverso erano i gesuiti, inframmettenti, intolleranti, che invelenivano la lotta e ne allargavano le proporzioni. Erano essi lo sprone che stuzzicava l'ingegno. In quel contrasto si formò Paolo Sarpi; da quel contrasto uscirono le *Provinciali* di Pascal,¹ e il giansenismo e la scuola di Portoreale e le

1. *le Provinciali di Pascal*: della celebre opera, composta nel 1656-57 e diretta contro il probabilismo e il lassismo della morale gesuitica, è sottolineato il significato anche in altri scritti desanctisiani, nel saggio del '55 *Veuillot e la Mirra* e nel discorso *La scienza e la vita*: si veda quest'ultimo, riprodotto più oltre nel nostro volume, anche per gli accenni al giansenismo e alla «scuola di Portoreale».

libertà gallicane, preludii di quel movimento, che prendeva allora in Francia proporzioni così vaste. Ma in Italia il movimento iniziato con tanta larghezza e ardore nel Cinquecento, arrestato e snaturato dalla reazione trentina, si manteneva ancora in quella forma, era lotta giurisdizionale tra papa e principi. Il pensiero era ito molto innanzi, ma in pochi o tra pochi: ci erano fantasie solitarie; mancava l'eco, non ci era ancora la moltitudine. Ma il movimento in quella forma così circoscritta guadagnava terreno, e costituiva un vero partito politico, intorno al quale stava schierata tutta la borghesia. Era un liberalismo a buon mercato, via a fortuna e favori principeschi, quando rimaneva in quei limiti, e, attaccando curia e gesuiti, si mostrava riverente al papa e alla Chiesa. In Napoli la coltura avea preso questo aspetto, e mentre il buon Vico fantasticava una storia dell'umanità e andava col pensiero così lungi, fervea la lotta giurisdizionale, dov'erano principali attori giureconsulti eminenti, Capasso, D'Andrea, D'Aulizio, Argento,¹ Pietro Giannone. I gesuiti cercavano appoggio nell'ignoranza popolare, e li predicavano empîi e nemici del papa. L'avevano principalmente contro il Giannone, e tanto gli aizzarono contro il minuto popolo, che fu più volte a rischio della vita. Scomunicato dall'arcivescovo, per aver lasciato stampar la sua *Storia* senza il suo permesso, riparò a Vienna, né osò più tornare a Napoli, ancorché l'arcivescovo ci avesse avuto torto, e fosse stata ritrattata la scomunica. I giureconsulti sostenevano bastare per la stampa la licenza regia, non avere alcun valore la proibizione ecclesiastica, ed essere invalide le scomuniche senza fondamento di ragione. Era il libero esame applicato alla giurisdizione e agli atti ecclesiastici. E ci era sotto altro, lo spirito laico che si ridestava, e lo spirito borghese che si annunciava, il medio ceto, che all'ombra

1. *Capasso* . . . *Argento*: Nicola Capasso (1671-1745), giurista e poeta, titolare della «cattedra primaria mattutina [poi, dal '17, della vespertina] di leggi» nell'Università napoletana; tradusse in versi dialettali l'*Iliade*. Dei fratelli D'Andrea, allude al maggiore, Francesco (1625-98), celebre avvocato, ricordato anche dal Redi nel *Bacco in Toscana*. Domenico d'Aulizio (1639-1717), «lettore primario vespertino» di leggi (alla sua morte gli succedette nella cattedra il Capasso), ebraista, grecista e buon matematico. Fu maestro di Pietro Giannone e nel 1713 Vico gli dedicò il *De aequilibrio*. Gaetano Argento (1660-1730) magistrato e giureconsulto. Per la maggior parte di essi, cfr. Vico, *Vita* cit., *passim*, e il panorama della cultura napoletana alla fine del Seicento tracciato dal Giannone, *Istoria civile del Regno di Napoli*, libro XL, cap. v.

del principe, interessato anche lui nella lotta, si faceva valere così contro la nobiltà, come e più contro il clero.

Da questa lotta uscì la *Storia civile del regno di Napoli*, e più tardi il *Triregno*, di Pietro Giannone.¹ La *Storia* per la sua universalità fu tradotta in molte lingue, riguardando principalmente la quistione giurisdizionale, ardente in tutti gli Stati cattolici. Giannone lasciò gli argomenti e venne a' fatti, prendendo il potere temporale fino nelle origini, e seguendolo ne' suoi ingrandimenti e nelle sue usurpazioni. È una requisitoria, tanto più formidabile, quanto maggiore è la calma dell'esposizione istorica e l'imparzialità continuamente ostentata dell'erudizione e della dottrina. Non mancano sarcasmi e punture, ma protesta sempre che è contro gli abusi e le esorbitanze, e affetta il maggior rispetto verso le istituzioni. Vedi prominente l'universalità della Chiesa, tutta la comunione dei fedeli, insino a che sorge usurpatore l'episcopato, assorbito a sua volta dal papato. Il concetto è questo, che il dritto è nella universalità de' fedeli: è la democrazia applicata alla Chiesa. Ma il concetto democratico è annacquato in quest'altro, che i principi, come capi della società laica, hanno ereditato i suoi dritti. Il popolo sparisce, ed entra in iscena Cesare con quel famoso motto: «Date a Cesare quel che è di Cesare».² I gesuiti ritorcevano l'argomento, sostenendo che la fonte del dritto non è ne' principi, ma ne' popoli. Così democratizzavano i gesuiti per difendere il papato, e democratizzavano i giannonisti per combattere il papato. Erano inconseguenti gli uni e gli altri, e la vera conseguenza doveva tirarla il popolo contro il papato e la monarchia assoluta. S'immagini quale propaganda inconscia facevano. Era facile conchiudere, che se la fonte del dritto è nel popolo, sovrana legittima è la democrazia, l'universalità de' fedeli e l'universalità de' cittadini. Il vero padrone metteva il capo fuori, salutando gesuiti e giannonisti come suoi precursori, benemeriti tutti e due, perché lavoravano gli uni a scalzare il principato assoluto, gli altri a scalzare il papato assoluto. Erano istrumenti della provvidenza, avrebbe detto

1. La *Istoria civile* fu pubblicata nel 1723 (Napoli, Naso, 4 voll.); il *Triregno* era ancora inedito al tempo del De Sanctis. Cfr. p. 736, nota 2. In quel giro di anni, sulla figura e il pensiero del Giannone erano apparsi vari studi: DOMENICO DENICOTTI, *P. Giannone*, Napoli 1867; GIUSEPPE FERRARI, *La mente di P. Giannone*, Milano 1868; RAFFAELE MARIANO, *Giannone e Vico*, in «Rivista contemporanea», LVII (1869). 2. È una requisitoria . . . Cesare: cfr. *Istoria civile*, libro I, cap. XI.

Vico, la quale tirava dall'opera loro risultati superiori a' loro fini.

Si era sempre parlato dell'età primitiva della Chiesa. Una immagine confusa ne rimanea alle moltitudini, come dell'età dell'oro. Dante, Machiavelli, Sarpi, Campanella richiamavano la Chiesa a quei tempi evangelici, più conformi alla purità del Vangelo. Quello era anche il cavallo di battaglia per gli eretici. Ecco quella età divenuta storia particolareggiata, accertata e in buono e chiaro volgare nelle pagine del Giannone. I primi tre secoli della Chiesa sono descritti coll'immaginazione volta alla Chiesa di quel tempo. Scrittore e lettore facevano il paragone.¹ Di mezzo alla narrazione germogliava l'allusione, la confutazione, l'epigramma. Allora la gerarchia era molto semplice, e non ci erano che vescovi, preti, e diaconi, e i preti non erano soggetti a' vescovi, ma erano il loro senato, i loro consiglieri, e alla cima non ci era nessuno che comandasse: comandava il sinodo, l'assemblea de' vescovi. La legge era la sacra Scrittura; i provvedimenti presi nei sinodi erano semplici regolamenti per l'amministrazione delle chiese, e non ci era la ragion canonica, «la quale, col lungo correr degli anni, emula della ragion civile, maneggiata da' romani pontefici, ardi non pur pareggiare, ma interamente sottomettersi le leggi civili». La Chiesa non avea alcuna giurisdizione: la sua giustizia era chiamata *notio, iudicium, audientia*, non *iurisdictio*; ed era censura di costumi, e arbitrato volontario.² Clero e popolo eleggevano i vescovi, e anche nell'elezione de' preti e de' diaconi clero e popolo vi avevano lor parte. La Chiesa vivea di offerte volontarie, non avea stabili, e non decime. Ciò che soverchiava, si dava a' poveri. Tale era la Chiesa primitiva; ma

assai mostruosa e con più strane forme sarà mirata nell'età meno a noi lontane, quando, non bastandole di avere in tante guise trasformato lo stato civile e temporale de' principi, tentò anche di sottoporre interamente l'imperio al sacerdozio.³

I monaci erano pochi, solitarii, e religiosi, ma la corruzione venne subito, e

1. *I primi . . . paragone*: nelle lezioni sulla letteratura nel secolo decimono: «il piglio ironico di Pietro Giannone, quando oppone la Chiesa primitiva alla presente»; *La scuola cattolico-liberale*, ed. cit., p. 261.
2. *Istoria civile*, libro I, cap. XI, 5-6. 3. *Ibid.*, 8.

non senza stupore scorgerassi come in queste nostre provincie abbiano potuto germogliar tanti e sì varii ordini, fondandovi sì numerosi e magnifici monasteri, che ormai occupano la maggior parte della repubblica e de' nostri averi, formando un corpo tanto considerabile, che ha potuto mutar lo stato civile e temporale di questo nostro reame.¹

Come non avea la Chiesa giustizia contenziosa né giurisdizione, così non avea foro, né territorio; perché ciò «non dipende dalle chiavi, né è di diritto divino, ma di diritto umano e positivo, proceduto dalla concessione o permissione de' principi temporali, ai quali solamente Dio ha dato in mano la giustizia, come dice il Salmista: "Deus iudicium suum regi dedit"». ² Né avea potere d'imponer pene afflittive di corpo, d'esilio, e molto meno di mutilazione di membra o di morte; e ne' delitti più gravi di eresia toccava a' principi di punire con temporali pene i delinquenti. Degli abusi della Chiesa spettava il rimedio a' principi, che facevano leggi per porvi un freno, specialmente per gli acquisti de' beni temporali; e «i Padri della Chiesa, come sant'Ambrogio e san Girolamo, non si dovevano di tali leggi, né che i principi non potessero stabilirle, né lor passò mai per pensiero che per ciò si fosse offesa l'immunità o libertà della Chiesa». ³ Federico II proibì l'acquisto de' beni stabili alle chiese, monasteri, templarii ed altri luoghi religiosi. Ma

essendosi nel tempo degli Angioini introdotte presso di noi altre massime, che persuasero non potere il principe rimediare a questi abusi, e reputata perciò la costituzione di Federico empia ed ingiuriosa all'immunità delle chiese, si ritornò a' disordini di prima. E se la cosa fosse stata ristretta a que' termini, sarebbe stata comportabile; ma da poi si videro le chiese e i monasteri abbondare di tanti stati e ricchezze, ed in tanto numero, che piccola fatica resta loro d'assorbire quel poco ch'è rimasto in potere de' secolari.⁴

Il potere temporale «appartiene allo stato in corpo»; ma i principi hanno guadagnata e ottenuta la signoria in tutt'i paesi del mondo. E se il romano pontefice e i prelati della Chiesa hanno potere temporale, non è già

1. *Istoria civile*, libro II, cap. VIII, 1. 2. *Ibid.*, 3. Nel testo propriamente: «ma più tosto di diritto umano e positivo, procedendo principalmente». 3. *Ibid.*, cap. XI, 4. Alla citazione il De Sanctis aggiunge «come sant'Ambrogio e san Girolamo», dei quali nello stesso paragrafo sono riportati alcuni passi. 4. *Ibid.*, 4.

perché fosse stato prodotto dalla sovranità spirituale, e fosse una delle sue appartenenze necessarie, ma si è da loro acquistato di volta in volta per titoli umani, per concessioni di principi, o per prescrizioni legittime, non già «iure apostolico», come dice san Bernardo: «Nec enim ille tibi dare, quod non habebat, potuit».¹

Questo quadro della Chiesa primitiva accompagnato con tali riscontri ti dà come in iscorcio tutto il processo della storia. La lotta tra le leggi canoniche e le civili è come il centro di un vasto ordito, che abbraccia tutta la storia della legislazione, illuminata dalla storia de' governi e delle mutazioni politiche. Vico e Giannone erano contemporanei. Giannone era di otto anni più giovane. Ma non parlano l'uno dell'altro, come non si conoscessero. Pure lavoravano su di un fondo comune, le leggi, e riuscivano per diversa via alle stesse conclusioni. L'uno era il filosofo, l'altro lo storico del mondo civile. Tutti e due avvocati mediocri, profondi giureconsulti. Vico si tenea alto nelle sue speculazioni filosofiche e nelle sue origini, e non scendeva in mezzo agl'interessi e alle passioni, e passò inosservato. Ma grandissima fu la fama e l'influenza dell'altro, perché scende nelle quistioni più delicate di quel tempo, ed è scrittore militante, animato dallo stesso spirito de' combattenti. Parla ardito, e già con quel motteggio, che era proprio del secolo: sente dietro di sé tutta la sua classe, e tutti gli uomini colti. La persecuzione fece di lui un eroe, lo confermò nella sua via, lo spinse fino al *Triregno*, la più radicale negazione del papato e dello spiritualismo religioso, a volerne giudicare da' sunti.² Il manoscritto fu seppellito negli archivii dell'Inquisizione. Il suo motto era: «Bisogna demolire il regno celeste». Non gli basta più la polizia ecclesiastica: vuole colpire il papato nella sua radice, rompendo il legame che stringe gli uomini al cielo. Fa perciò una storia del regno celeste, come prima avea fatto una storia delle leggi ecclesiastiche; e come questa è il centro di un quadro più vasto, quella è il centro di un quadro che abbraccia tutta l'umanità. Mostrare i dogmi nella loro origine, nelle loro alterazioni, nella loro nega-

1. *Istoria civile*, libro 1, cap. XI. 2. *a volerne giudicare da' sunti*: si riferisce al riassunto dell'opera contenuto nella *Vita di P. Giannone* di L. Panzini (*Opere postume di P. Giannone*, Venezia 1768, t. II) o all'opuscolo del Minieri-Riccio (Napoli 1860), o forse all'esposizione che ne fece il Ferrari nel saggio citato. Il *Triregno* fu dato per la prima volta alle stampe da Augusto Pierantoni, Roma 1895.

zione, scuotere la fede nel dogma della risurrezione degli uomini, questo fa con grande erudizione e con sottili considerazioni. Ma l'ambiente in Italia non era ancora tale, che vi potessero trovar favore idee così radicali, elaborate a Vienna e a Ginevra. La coltura avea sviluppato l'ingegno, ma non avea ancora formato il carattere. In Giannone stesso l'uomo era inferiore allo scrittore. Né i tempi erano così feroci nella persecuzione, e così assoluti nella proibizione, che rendessero possibili le disperate resistenze sino al martirio. Ci era una mezza libertà, e perciò una mezza opposizione. Ci era il liberalismo del medio ceto, rivolto contro i baroni e i chierici, favorito dal sovrano, e perciò in certi limiti cortigiano, ipocrita, e, come si dice oggi, in guanti gialli. Un saggio delle idee di quel tempo e di questo modo di opposizione ce lo dà il seguente brano di uno scrittore napoletano di quella età:¹

La giusta idea che fossero i chierici ministri del regno del cielo gli aveva esentati da tutt'i pesi del regno della terra; e la cura destinata loro delle anime e del culto divino gli ha oltre misura arricchiti di beni e privilegi in questo mondo. Non è già nostra intenzione di diminuire in nulla la vantaggiosa opinione del clero presso il popolo: quai ministri della religione li rispettiamo nel fondo del cuore. La religione è una delle prime leggi fondamentali dello Stato; e il senso di tali leggi non deve mai formare l'oggetto della discussione del semplice cittadino. Al consiglio del sovrano appartiene il decidere delle loro inutilità e vantaggi; siccome la sua suprema potestà ne crea o depone i ministri, ne fissa o sospende l'esercizio, i riti, le funzioni, ne spiega o vela le dottrine, o le vendica, altera ed abroga, conformemente a' lumi che su di ciò la divinità, di cui è il rappresentante, gl'ispira. Dico la «divinità», perché altrimenti che significherebbe quel «Dei gratia rex»? Ascoltare e ubbidire, ecco in questo caso il dovere del suddito. Ma la religione, e soprattutto la vera religione, ordina agli uomini di amarsi, vuole che ciaschedun popolo abbia le migliori leggi politiche, le migliori leggi civili. Ella impone a' suoi ministri l'osservanza di queste leggi. Essi devono dare l'esempio: la loro condotta è la base della purità delle coscienze de' popoli. Ma, parlando a cuore aperto, hanno eglino da più secoli mai dato, o danno tuttora un tale esempio? Le loro immunità personali, l'esenzione de' loro beni da' tributi, le giurisdizioni usurpate, gl'immensi acquisti sorpresi, la maniera rigogliosa con la quale hanno sempre sostenuto tali giurisdizioni ed acquisti, le dottrine bizzarre da loro insegnate a tal fine, e tanti altri loro pretesi privilegi, dritti e riguardi non sono nel fondo tante manifeste infrazioni delle leggi politiche e civili? Essi sono troppo ragionevoli

1. *il seguente . . . età*: il brano è tratto, con varie soppressioni e modifiche grafiche (qualche svista s'è corretta tacitamente), da una «Nota dell'Editore» alla *Vita di P. Giannone* del Panzini in *Opere* cit.; ristampata anche in *Istoria civile*, Milano 1823, vol. I, pp. 62 sgg.

onde volere sottrarsi all'evidenza di questo argomento. Noi non parliamo a' sacerdoti di Cibebe o di Bacco, e molto meno ai preti di Hume e di Rousseau: noi ci lusinghiamo di ragionare co' ministri della vera religione, e fra questi soprattutto con quei d'Italia, li quali si son quasi sempre distinti per l'affabilità e dolcezza del loro carattere, non meno che per l'abborrimento pel bigottismo e l'intolleranza. Non vi ha una contea, baronia o altro simile feudo, non vi ha una rendita stabile e fissa, un'abitazione comoda e decorosa destinata a compensare i sudori di un ministro di Stato, di un presidente, di un consigliere o di un generale; dove tanti guardiani, priori, vescovi ed abati possiedono sotto questo titolo de' pingui feudi e rendite fisse intatte da' pesi de' sovrani ed intangibili, e le loro abitazioni fanno scorno a quelle de' principi. I frati, comechè giurino solennemente di osservare una maggior povertà del clero secolare, sono andati più oltre nell'accumulare, e han tolto a' poveri secolari i mezzi da potere sussistere. In coscienza potrebbero essi occupare nell'università le cattedre, nella Corte le cariche, nelle parrocchie i pulpiti, e fino nelle case l'intendenza degli affari domestici? Potrebbero senz'arrossire far da speciale, da mercante e da banchiere? In quanto al loro numero, è divenuto così eccessivo, che, se i principi non vi mettono presto rimedio, il loro vortice inghiottirà l'intero Stato. Onde viene che il minimo villaggio d'Italia debba esser retto da cinquanta o sessanta preti, senza contare gl'iniziati di altro rango. Le città vi pullulano di campanili e i conventi fanno ombra al sole. Vi ha in qualcheduna di esse venticinque conventi di frati o suore di san Domenico, sette collegi di gesuiti, altrettante case di teatini, una ventina o trentina di monasteri di frati francescani, forse cinquanta altri di diversi ordini religiosi di ambi i sessi, e più di quattro o cinquecento altre chiese e cappelle di minor conto; ma non vi sono all'incontro che trentasei smilze parrocchie, verun osservatorio astronomico, verun'accademia di pittura, di scoltura, di architettura, di chirurgia, di agricoltura e di altre arti e scienze, veruna buona fabbrica di panni o di tele, veruna buona manifattura di seta o di cotone, veruna biblioteca appartenente al pubblico, verun orto botanico o gabinetto di curiosità naturali o teatro anatomico, veruna cura per rendere i porti netti, le strade comode ed agiate, gli alberghi proprii e le città illuminate, il commercio più vivo. Pensano i chierici di dover sempre sentire i comodi della società senza mai sentirne alcun peso? che la bilancia penderà sempre a lor favore? che non vi sarà mai da sperar l'equilibrio?

Pittura viva di quel tempo nelle sue idee e nel suo linguaggio. Si sente a mille miglia il laico, il borghese e l'avvocato. Il sovrano è per lui l'infallibile. Dovere del suddito è «ascoltare» e «ubbidire». Rispetta la religione; ha il maggiore ossequio verso i suoi ministri; li accarezza anche; e fra tante dolcezze che botte da orbo! Il suo dispetto è che quelli sieno così ricchi, e lui, cioè loro, fra tante strettezze. Se anche loro avessero un feudo, passi. Ci si vede l'effetto della coltura. Il confronto fra tante chiese e conventi, e tanta negligenza di scienze, arti, industrie e commerci, è eloquente. Si

sente il progresso dello spirito con un carattere ancora volgare. L'animo è ancora servile, lo spirito si è emancipato. Tali erano i giureconsulti, da' quali usciva il movimento liberale, in quella forma un po' grottesca, tra l'insolenza verso il prete e la servilità verso il sovrano. Pure, teneri com'erano delle leggi, doveano essere portati naturalmente, per necessità della loro professione, a combattere l'arbitrio non solo ne' chierici, ma anche ne' laici, e a promuovere una monarchia non più assoluta, ma legale, se non liberale. Questa tendenza è già manifesta in Giannone. Adora le leggi romane, ma adora innanzi tutto la legge, ed è inesorabile verso l'arbitrio.

Fin da' primi tempi — egli dice — della repubblica niente altro bramasasi dalla licenziosa gioventù romana, salvo che non esser governati dalle leggi, ma che dovesse al re ogni cosa rimettersi ed al suo arbitrio, come nota Livio: «*Regem hominem esse, a quo impetres, ubi ius, ubi iniuria opus sit. Leges rem surdam, inexorabilem esse*». Sentimenti pur troppo licenziosi e dannevoli. Meglio sarà che nella repubblica abbondino le leggi, che rimetter tutto all'arbitrio de' magistrati.¹

Così la quistione ecclesiastica si allargava, e diveniva quistione legale, combattere² l'arbitrio sotto ogni forma. Le usurpazioni de' nobili e de' chierici erano contrastate, come illegittime, contrarie alle leggi politiche e civili. E del pari erano biasimati gli atti arbitrarii nelle autorità secolari, e anche nel monarca. In questo pendio si andava molto innanzi. Arbitrio erano non solo gli atti fuori delle leggi, ma le leggi stesse non conformi a giustizia ed equità. Gli scrittori cominciarono a notare tutt'i disordini e abusi nelle leggi civili e criminali, e i principi lasciavano dire, perché non si toccava della forma de' governi, né era messa in dubbio la loro potestà, anzi si faceva loro appello per isradicare gli abusi. Il moto liberale in Italia non veniva dalla filosofia o da ragioni metafisiche, come dicea Giannone, ma da un intimo sentimento di legalità e di giustizia. Al Cinquecento il motto de' riformatori era la corruttela de' costumi. Allora fu l'ingiustizia delle leggi. Quel moto era religioso ed etico; questo era politico, quello stesso moto sviluppato nelle sue premesse e allargato nelle sue conseguenze.

Il movimento, rimasto in gran parte speculativo e senza immediate applicazioni in Bruno, in Campanella, in Vico, quasi an-

1. *Istoria civile*, libro I, cap. X, 3. 2. *combattere*: così nel ms. Nelle edizioni Morano e successive: «*combatteva*».

cora un'utopia, allargandosi nella classe colta, si concretava nello scopo e ne' mezzi, per opera principalmente de' giureconsulti. Scopo era combattere i privilegi ecclesiastici e feudali in nome dell'eguaglianza, combattere l'arbitrio in nome della legge, e riformare la legge in nome della giustizia e dell'equità. La leva era il principato civile, elemento laico, legale e riformatore, sul quale si appoggiavano le speranze de' novatori. Le idee erano sviluppate con grande erudizione, con molta sottigliezza d'interpretazioni e di argomentazioni, come di gente avvezza alle dispute forensi. In Germania il movimento era appena spuntato, rimasto nelle alte regioni della speculazione. Il sensismo di Locke avea generato lo scetticismo di Hume, e n'era nata una nuova speculazione sull'intelletto umano, una filosofia o una critica dell'intelletto, del quale Locke avea scritta la storia. Kant e poi Fichte concentravano lo spirito in quegli ardui problemi, e attendevano a gittare profonde le radici prima di alzare l'albero; pensavano alla base, sulla quale doveva sorgere la civiltà nazionale. Di questi filosofi in Italia era appena penetrato Locke, e in una traduzione mutilata dalla censura.¹ Il movimento, come si andava sviluppando nell'Inghilterra e in Germania, aveva appena qualche eco in Italia, anzi anche colà penava a farsi via, dominato dagli influssi francesi. La Francia era la grande volgarizzatrice delle idee dal secolo anteriore elaborate: era non la dimostrazione, ma l'epilogo; non la ricerca, ma la formola; non la speculazione, ma l'applicazione, la scienza già assodata ne' suoi principii e divenuta catechismo, in una forma letteraria e popolare, che rendeva la propaganda irresistibile. La negazione giungeva all'ultima sua efficacia nell'ironia bonaria di Voltaire, con tanto buon senso sotto tanta malizia. L'affermazione giungeva alla precisione di un catechismo in Rousseau, che combatteva quella società convenzionale in nome della società naturale, dalla quale scaturivano i dritti dell'uomo, il suffragio universale e la sovranità del popolo. Già la sua non era quasi più una speculazione filosofica: era una Bibbia, filosofia divenuta sentimento, e calata nell'immaginazione. Montesquieu sollevava i più

1. *Di questi . . . censura*: la prima traduzione italiana dell'*Essay concerning Human Understanding* (1690) di John Locke fu quella del padre Soave, che nel 1751 aveva già tradotto gli scritti *On Education*: il *Saggio su l'umano intelletto*, «compendiato dal dr. Winne, tradotto e comentato da Francesco Soave», Venezia 1785, con l'*imprimatur* del Santo Uffizio. La traduzione era stata ristampata in Napoli, nel 1825.

ardui problemi di politica e di legislazione, in una forma incisiva, la quale, più che scienza, era sapienza condensata e formolata. Intorno a questi centri si aggruppavano gli enciclopedisti, e una moltitudine di scrittori diversi d'ingegno e di coltura, ma tenuti tutti a quel tempo grandi uomini. Ben presto non ci fu più uomo colto in Italia che non li leggesse avidamente.

Abbondarono i filosofi, i filantropi e gli spiriti forti, i nuovi nomi de' liberali o degli uomini nuovi, o novatori. I filosofi erano filantropi o amici dell'uomo, o umanitarii, e insieme spiriti forti, o liberi pensatori, che in nome della ragione o della scienza condannavano tutto ciò che nelle idee o ne' fatti se ne allontanava. La loro azione pubblica era avvalorata dalle associazioni segrete de' franchi muratori, mossi dagli stessi fini e dagli stessi sentimenti. Emancipare il pensiero e l'azione da ogni ostacolo esteriore, religioso o sociale, uguagliare giuridicamente le classi, provvedere all'istruzione e al benessere delle classi inferiori, queste erano le basi del nuovo edificio che si voleva costruire. Credevasi che tutto questo si potesse ottenere con articoli di leggi, a quel modo che avevano fatto Solone, Licurgo, Numa. E blandivano i sovrani, e li predicavano istrumenti provvidenziali per il rinnovamento del mondo. Si formò una pubblica opinione, il cui centro era Parigi, la cui voce erano i filosofi. Seguire la pubblica opinione, fare alcune riforme secondo i dettami de' filosofi era un mezzo di governo, un modo di acquistarsi fama e popolarità a buon mercato, come era nel secolo decimosesto il proteggere letterati e artisti. Il gran delitto del secolo, il violento attentato alla nazionalità polacca rimase seppellito sotto quel nembo di fiori che i filosofi sparsero sulla memoria di Elisabetta e Caterina II, di Maria Teresa e Giuseppe II e di Federico II, i cortigiani e i corteggiati di Voltaire, di D'Alembert, di Raynal, e degli enciclopedisti. Né voglio già dire che fossero riformatori solo per calcolo: ché sarebbe calunniare la natura umana. Riforme benefiche, e non pericolose alla loro autorità, anzi buone a rafforzarla, le facevano volentieri, cospirando insieme l'utile proprio e l'interesse pubblico: il calcolo si accompagnava col desiderio del bene, col piacere delle lodi, e con l'intima persuasione, imbevuti com'erano delle stesse idee. Il simile avveniva in Italia. I principi gareggiarono nelle riforme, Carlo III e Ferdinando IV, Maria Teresa e Giuseppe II, Leopoldo, Carlo Emmanuele, e fino papa Ganganeli, che alla pubblica opi-

nione offerse in olocausto i gesuiti. I filosofi, domandando in nome della libertà e della uguaglianza l'abolizione di tutt'i privilegi feudali, ecclesiastici, comunali, provinciali, e di ogni distinzione di classi, o di ordini sociali, avevano seco i principi, che lottavano appunto da gran tempo per conseguire questo scopo, fondando il loro potere assoluto sulla soppressione di ogni libertà o privilegio locale. Fin qui filosofia e monarchia assoluta andavano di conserva. Lo stesso accordo era per le riforme economiche, amministrative e giuridiche, come semplificare le imposte, unificare le leggi, svincolare la proprietà, promuovere l'industria e il commercio e l'agricoltura, assicurare contro l'arbitrio la vita e le sostanze de' cittadini. I principi ci stavano, e qual più, qual meno erano innanzi in quella via. Pensavano che, fiaccato il clero e la nobiltà, sciolte le maestranze, rimosse tutte le resistenze locali, sarebbe rimasta nelle loro mani la signoria assoluta, assicurata da' due nuovi ordigni che succedevano a quella compagine disfatta del medio evo, la burocrazia e l'esercito. E non pensavano che i principii da cui movevano quelle riforme, e che costituivano la pubblica opinione, menavano a conseguenze più lontane, essendo impossibile che abolendo i privilegi rimanesse salvo il privilegio più mostruoso, ch'era la monarchia assoluta e di dritto divino, e che, frenando l'arbitrio ne' preti, ne' baroni e ne' magistrati, potessero essi governare a lungo co' biglietti regii e i motuproprii. Erano conseguenze inevitabili, che presto o tardi avrebbero condotta la rivoluzione anche se la Francia non ne avesse dato l'esempio. Ma per allora nessuno ci badava, e si procedeva allegramente nelle riforme, persuasi tutti che bastassero ministri «illuminati» e principi «paterni» per potere pacificamente e per gradi rinnovare la società. Gli scrittori non impediti, anzi incoraggiati e protetti, lasciavano le speculazioni astratte, e trattavano i problemi più delicati e di applicazione immediata con quella sicurezza che veniva e dall'applauso pubblico e dalla benevolenza de' principi, «direttori della pubblica felicità». Beccaria dice:

I grandi monarchi, i benefattori dell'umanità, che ci reggono, amano le verità esposte dall'oscuro filosofo, e i disordini presenti sono la satira e il rimprovero delle passate età, non già di questo secolo e de' suoi legislatori.¹

1. *Dei delitti e delle pene*, «A chi legge». Il passo è riportato nei tratti essenziali.

E Filangieri con entusiasmo meridionale così conchiude il libro secondo della sua *Scienza della legislazione*:

Il filosofo dee essere l'apostolo della verità e non l'inventore de' sistemi. Il dire che « tutto si è detto » è il linguaggio di coloro che non sanno cosa alcuna produrre, o che non hanno il coraggio di farlo. Finché i mali che opprimono l'umanità non saranno guariti; finché gli errori e i pregiudizii che li perpetuano troveranno de' partigiani; finché la verità conosciuta da pochi uomini privilegiati sarà nascosta alla maggior parte del genere umano; finché apparirà lontana da' troni; il dovere del filosofo è di predicarla, di sostenerla, di promuoverla, d'illustrarla. Se i lumi ch'egli sparge non sono utili pel suo secolo e per la sua patria, lo saranno sicuramente per un altro paese. Cittadino di tutt'i luoghi, contemporaneo di tutte le età, l'universo è la sua patria, la terra è la sua scuola, i suoi contemporanei e i suoi posteri sono i suoi discepoli.¹

La filosofia è già oltrepassata. Non la si dimostra più, è un antecedente generalmente ammesso. Lo scopo non è fare una filosofia, « inventare un sistema ». Lo scopo è un « apostolato », propagare e illustrare la filosofia, cioè la verità conosciuta da pochi uomini privilegiati. È la verità annunciata con tuono di oracolo, col calore della fede, come facevano gli apostoli. È una nuova religione. Ritorna Dio tra gli uomini. Si rifà la coscienza. Rinasce l'uomo interiore. E rinasce la letteratura. La nuova scienza già non è più scienza: è letteratura.

1. *Scienza della legislazione*, libro II, 38. Nel penultimo periodo, si legga: « lo saranno sicuramente per un altro secolo e per un altro paese ».

LA NUOVA LETTERATURA

L'uomo che rappresenta lo stato di transizione tra la vecchia e la nuova letteratura è Metastasio.¹ L'antica letteratura, non essendo oramai più che forma cantabile e musicabile, ha come ultima espressione il dramma in musica, dove non è più fine, ma mezzo, è melodia, e serve alla musica. Ma non vi si rassegna, e vuol conservare la sua importanza, rimanere letteratura. Quest'ultima forma della vecchia letteratura è Metastasio.

La sua vita si stende dal 1698 al 1782. Vincenzo Gravina che l'educò, a quel modo che richiamava lo studio delle leggi alle fonti romane illustrandole, e tentando una prima filosofia del dritto, voleva ritirare l'arte alla greca semplicità, purgandola della corruzione seicentistica,² e scrisse tragedie a modo di Sofocle, e tentò

La prima parte del capitolo, dedicata al Metastasio, apparve nella «Nuova Antologia» dell'agosto 1871, in forma più ampia e monografica, e la stampa si è avuta presente per alcune correzioni testuali, di cui si dà l'indicazione in nota. Nelle pagine successive, dopo aver colto in un panorama essenziale il sorgere e le molteplici direzioni della nuova cultura illuministica, il De Sanctis tratteggiò movimenti e scrittori dell'ultimo Settecento e dell'Ottocento in un rapido scorcio. Ne scrisse ad Antonio Morano in data 24 aprile 1871: «Tutta la letteratura moderna sarà materia di un sol capitolo, proponendomi poi farne io a mie spese un volume speciale»; *Scritti vari* cit., p. 242. Si riferiva al lavoro in corso, contemporaneo o quasi alla stesura della *Storia*, sui maggiori poeti e scrittori del Sette-Ottocento, che si concretò nei tre grandi saggi sul Parini, sul Foscolo e sul mondo epico-lirico del Manzoni, pubblicati nella «Nuova Antologia» (rispettivamente ottobre e giugno 1871 e febbraio 1872), e nelle lezioni della seconda scuola napoletana sul Manzoni e sul Leopardi, e sulle direttrici ideologiche della letteratura nel secolo decimonono. Cfr. rispettivamente i volumi complessivi *Manzoni* cit., *Giacomo Leopardi*, a cura di Walter Binni, Bari 1953, e *La scuola cattolico-liberale e Mazzini e la scuola democratica* cit.

1. Sugli antecedenti della critica metastasiana, cfr. il capitolo di Luigi Russo (*Metastasio*, Bari 1945³), relativo alla fortuna del poeta fino al De Sanctis e oltre; e Sergio Romagnoli, in *Classici italiani* cit., II, pp. 91-136. In particolare, per la posizione del De Sanctis, si vedano B. CROCE, *Letteratura italiana del Settecento*, Bari 1949, pp. 15-23, e MARIO FUBINI, *Il giudizio del De Sanctis sul Metastasio* (1952), in *Romanticismo italiano*, ivi 1953, pp. 181-94. 2. *seicentistica*: così nel ms. e nella «Nuova Antologia». Nelle edizioni Morano: «scientifica». Sul Gravina cfr. anche più indietro, p. 709. Nelle lezioni giovanili, con maggior risentimento romantico nei confronti della critica razionalistica: «Rivolta la critica a vedere nell'arte un'idea astratta, e a considerare le sentenze, Gravina giunse a preferire Euripide a Sofocle»; op. cit., II, p. 83.

una teoria dell'arte che chiamò *Ragion poetica*. Il buon uomo vedea il male, ma non le sue cause e non i suoi rimedii. La semplicità è la forma della vera grandezza, di una grandezza inconscia e divenuta natura. Niente era più contrario al secolo, manierato e pretenzioso al di fuori, vacuo al di dentro. Per combattere il manierismo, Gravina soppresse il colorito e vi supplì con la copia delle sentenze morali e filosofiche. L'intenzione era buona; pareva volesse dire: «Cose e non parole».¹ Né altra è la tendenza della sua *Ragion poetica*, dove il vero è rappresentato come sostanza dell'arte, e il vero ignudo, non condito in molli versi.² Così, volendo esser semplice, riuscì arido. La teoria non era nuova, anzi era la vecchia teoria di Dante ringiovanita dal Tasso; ma parve nuova in un tempo che lo sforzo dell'ingegno era tutto intorno alla frase. Metastasio fu educato secondo queste idee. Il severo pedagogo gli proibì la lettura del Tasso e de' poeti posteriori, lo ammaestrò di buon'ora nel greco e nel latino, e lo volse allo studio delle leggi, vagheggiando sé stesso redivivo in un Metastasio giureconsulto e letterato. Ma il giovine era poeta nato. E morto il Gravina, si gettò avidamente sul frutto proibito, e la *Gerusalemme liberata*, l'*Aminta*, il *Pastor fido*, soprattutto l'*Adone*, furono il suo cibo. Quella prima educazione classica non gli fu inutile, perché lo avvezzò alla naturalezza e alla semplicità, e lo nutrì di buoni esempi e di solida dottrina. Ma, lasciato a sé medesimo, si sviluppò in lui, come in tutti quelli che hanno ingegno, il senso della vita contemporanea. Il maestro voleva farne un tragico a uso greco, o piuttosto a uso suo. Ma la tragedia non era la sua vocazione, e l'autore del *Giustino* preferì Ovidio a Sofocle, e, come era moda, fece la sua comparsa trionfale in Arcadia con sonetti, canzonette, idillii, i cui eroi d'obbligo erano Cloe, Nice, Fille, Tirsi, Irene e Titiro. Il *Sogno della gloria*³ è l'ultimo lavoro a uso Gravina, ammassato di

1. Per il motto, insegna del «Caffè» verriano, e per la «rigenerazione» della critica settecentesca, cfr. più oltre, pp. 763 sgg. 2. *il vero . . . versi*: cfr. *Ger. lib.*, I, 3, v. 3. Sul rapporto fra la poetica di Dante e quella del Tasso, di cui nel periodo seguente, cfr. pp. 53 e 578. 3. *Il Sogno della gloria*: propriamente *La strada della gloria*, «Sogno scritto dall'autore in Roma nella prima sua gioventù, in occasione di deplorare la perdita del benefico ed insigne suo maestro Gian Vincenzo Gravina, e da lui recitato in una delle pubbliche adunanze degli Arcadi l'anno 1718»; in *Opere*, 10 voll., Zatta 1794-95, IV, pp. 307 sgg. Per il *Ritorno della primavera*, ricordata subito dopo, s'intenda la canzonetta *La Primavera*, «Già riede primavera», *ibid.*, II, pp. 329 sgg.

sentenze che sono luoghi comuni, e pieno di reminiscenze classiche e dantesche. *Il Ritorno della primavera*, scritto l'anno appresso, 1719, ti mostra già i vestigi dell'*Aminta* e dell'*Adone*, facilmente impressi in quell'anima ricca di armonie e d'immagini. L'ideale del tempo era l'idillio, il riposo e l'innocenza della vita campestre, in antitesi alla vita sociale, così come l'avevano sviluppato il Tasso, il Guarini e il Marino. L'idillio era un certo equilibrio interiore, uno stato di pace e di soddisfazione a cui il dolore serviva come di salsa. L'Arcadia, volendo riformare il gusto, avea tolto all'idillio quella tensione intellettuale che si chiamava il seicentismo, sì che la forma era rimasta una pura effusione musicale dell'anima beatamente oziosa, cullata da molli cadenze tra l'elegiaco e il voluttuoso: ciò che dicevasi melodia. La musica penetrava già in questa forma così apparecchiata a riceverla, e la canzone diveniva la canzonetta, la cantata e l'arietta, e il dramma pastorale diveniva il dramma in musica. Le canzonette del Rolli erano in molta voga, ma già si disputava quale ne facesse di migliori, o il Metastasio o il Rolli. Sciupata l'eredità del Gravina, il nostro Metastasio, visto che l'Arcadia non gli dava pane, ricordò i consigli del maestro, e andò a Napoli col proposito di far l'avvocato. Ma Napoli era già il paese della musica e del canto. E le sue arringhe furono cantate ed epitalamii. In occasione di nozze prima si scrivevano sonetti e canzoni; allora erano in voga epitalamii, cantate e feste teatrali. Il Metastasio fu poeta di nozze, e restano di lui tre epitalamii,¹ storie mitologiche e idilliche, dove è visibile l'imitazione del Tasso e del Marino. Canta le nozze di Antonio Pignatelli e Anna de' Sangro, evocando gli amori di Venere e Marte, a' quali intreccia gli amori degli sposi, e naturalmente Anna è Venere, e Antonio è Marte. Vi trovi il monte dell'Amore, che ricorda il giardino di Armida,² e tutto il vecchio repertorio mitologico, immagini e concetti. Ecco come descrive Anna:

*Se in giro in liete danze il passo mena,
se tace o ride, o se favella o canta,
porta in ogni suo moto Amore accolto,*

1. *tre epitalamii*: il primo, per le nozze di Antonio Pignatelli e della Pinelli de' Sangro (1720); gli altri due, per le nozze del principe Filomarino con Vittoria Caracciola (1722) e di Francesco Gaetani Laurenzano con Giovanna Sanseverino (1723). Del primo sono riportate più sotto le ottave 31-2 e 34 del primo canto; cfr. rispettivamente *Opere*, vol. cit., pp. 282 sgg., 308 sgg. e 323 sgg. 2. *il giardino di Armida*: in *Ger. lib.*, xvi, 1 sgg.

Pallade in seno e Citerea nel volto.

*Vicino al lato suo siedono al paro
con la dolce consorte il genitore,
coppia gentil d'illustre sangue e chiaro,
vivi esempi di senno e di valore:
alme che prima in ciel si vagheggiaro,
e poi quaggiù le ricongiunse Amore:
e dier tal frutto, che non vede il Sole
più nobil pianta e più leggiadra prole.*

Sono ottave mediocrissime e poco limate, ma dove già trovi facilità di verso e di rima e molta chiarezza. Un'ottava, dove descrive Anna che canta, rivela nell'evidenza e nel brio del colorito una certa genialità:

*La voce pria nel molle petto accolta,
con maestra ragion spigne o sospende;
ora in rapide fughe e in groppi avvolta,
velocissimamente in alto ascende;
ora in placido corso e più disciolta,
soavissimamente in giù discende;
i momenti misura, annoda e parte,
e talor sembra fallo, ed è tutt'arte.*

Qui lascia le solite generalità, entra nel vivo de' particolari, e vi mostra la forza di chi sa già tutto dire e nel modo più felice. Gli epitalamii non sono in fondo che idillii, col solito macchinismo, Amore, Venere, Marte, Diana, Minerva, Vulcano. Né altro sono le prime sue azioni teatrali, rappresentate in Napoli, come la *Galatea*, l'*Endimione*, gli *Orti Esperidi*, l'*Angelica*. Diamo un'occhiata all'*Angelica*. Di rincontro a' protagonisti, Angelica e Orlando, stanno Licori e Tirsi. C'è il solito antagonismo tra la città e la campagna, la scaltrezza di Angelica e l'ingenuità di Licori: onde nasce un intrighetto che riesce nel più schietto comico. Le furie di Orlando non possono turbare la pace idillica diffusa su tutto il quadro, e lo stesso Orlando finisce idillicamente:

Torna, torna ad amarmi e ti perdono.

*Aurette leggiere
che intorno volate,
tacete, fermate,
ché torna il mio ben.¹*

1. *Angelica*, atto II, scena X.

Angelica lascia per sempre quegli ameni soggiorni con quest'arietta:

*Io dico all'antro: Addio,
ma quello al pianto mio
sento che, mormorando,
Addio, risponde.
Sospiro, e i miei sospiri
ne' replicati giri
Zeffiro rende a me
da quelle fronde.¹*

La canzonetta di Licori, penetrata di una malinconia dolce e molle, è già canto e musica, una pura esalazione melodica, una espressione sentimentale rigirata in sé stessa, come un ritornello:

*Ombre amene,
amiche piante,
il mio bene,
il caro amante
chi mi dice ove ne andò?
Zeffiretto lusinghiero,
a lui vola messaggiero:
di' che torni e che mi renda
quella pace che non ho.²*

Concetti e immagini oramai comunissime, senza più alcun valore letterario, e rimaste interessanti solo come combinazioni melodiche. L'effetto non è nelle idee, ma in quel canto di due amanti a una certa lontananza e nascosti tra le fronde; perché, mentre Licori cerca Tirsi, Tirsi cerca Licori con la stessa melodia:

*La mia bella
pastorella,
chi mi dice ove ne andò?*

È notabile che in questa cheta atmosfera idillica penetra una cert'aria di buffo, un certo movimento vivace e allegro, come è la dichiarazione amorosa di Licori a Orlando, ascoltatore non visto Tirsi.³

La Bulgarelli, celebre cantante, che negli *Orti Esperidi* rappresentava la parte di Venere, prese interesse al giovane autore, e lo

1. *Angelica*, atto II, scena IX. 2. *Ibid.*, atto I, scena III, dalla quale sono tratti i versi, citati più sotto, del duetto fra Tirsi e Licori. 3. *la dichiarazione . . . Tirsi*: cfr. *ibid.*, atto II, scena III.

addestrò in tutt'i misteri del teatro. Il maestro Porpora gl'insegnò la musica. Questa fu la seconda educazione di Metastasio, corrispondente alla sua vocazione. Roma ne avea fatto un arcade. Napoli ne fece un poeta. La *Didone abbandonata*, scritta sotto l'ispirazione e la guida della Bulgarelli, fissò l'opinione, e Metastasio prese posto d'un tratto accanto ad Apostolo Zeno, che tenea il primato, poeta cesareo alla corte di Vienna. Più tardi, a proposta dello stesso Zeno, occupò egli quell'ufficio, e menò a Vienna vita pacifica e agiata, universalmente stimato, e tenuto senza contrasto principe della poesia melodrammatica. La sua vita fu un idillio, e se questo è felicità, visse felicissimo sino alla tarda età di ottantaquattro anni. Vivo ancora, fu divinizzato. Lo chiamarono il divino Metastasio.¹

Se guardiamo al meccanismo, il suo dramma è congegnato a quel modo che avea già mostrato Apostolo Zeno. Ma il meccanismo non è che la semplice ossatura. Metastasio spirò in quello scheletro le grazie e le veneri di una vita lieta e armoniosa. E fu il poeta del melodramma, di cui lo Zeno era stato l'architetto.

La sua idea fissa fu di costruire il melodramma come una tragedia, tale cioè che anche senz'accompagnamento musicale avesse il suo effetto. E la sua ambizione fu di lasciare le basse regioni dell'idillio e del buffo, e tentare i più alti e nobili argomenti del «genere tragico», come se la nobiltà fosse nell'argomento. Questo si vede già nella *Didone* e nel *Catone in Utica*. Più tardi volle gareggiare co' grandi poeti francesi, e il *Cinna* di Corneille ebbe il suo riscontro nella *Clemenza di Tito*, e l'*Atalia* di Racine nel *Gioas*. Su questa via porse il fianco alla critica, e sorsero dispute se e fino a qual punto i suoi drammi fossero tragedie. Ed ecco in mezzo l'inevitabile Aristotele e le famose quistioni delle unità drammatiche. Metastasio si mescolò nella contesa, e nell'*Estratto dell'«Arte poetica» di Aristotile* addusse indirettamente argomenti in suo favore.² La critica era ancora così impastoiata nell'esterno meccanismo, che molti seriamente domandarono come potesse esser tragedia un dramma, che avea soli tre atti. A Metastasio pareva quasi una degradazione scendere dall'alto seggio di poeta tragico,

1. *Lo chiamarono il divino Metastasio*: cfr. Ippolito Pindemonte, *Osservazioni su la «Didone»*, pubblicate in appendice alla cit. ed., I, pp. 217 sgg.: «Parlando della *Didone*, vorrei potermi dimenticare che l'autore n'è il Metastasio: temo che la venerazione e l'amore per quest'uomo divino non mi chiuda gli occhi su quello ch'esser potrebbe nel suo dramma d'umano».

2. *Metastasio . . . favore*: cfr. *Opere cit.*, X.

ed essere rilegato fra' melodrammatici. Pregiudizio instillatogli dal Gravina, che non vedea di là dalla tragedia classica. La *Merope* del Maffei, che allora levava molto rumore, l'offuscava, e nol lasciava dormire la gloria di Corneille e di Racine. Ranieri de' Calsabigi, celebre per la polemica ch'ebbe poi con Alfieri intorno al *Filippo*, sosteneva che quei drammi fossero proprie e vere tragedie.¹ E nella medaglia, che dopo la sua morte i Martinez fecero incidere in suo onore, si leggeva questo motto: «Sophocli Italo». Ma il pubblico, che lo idolatrava, si ostinò a chiamare le sue opere teatrali non tragedie, e neppur melodrammi, ma drammi, come quelli che avevano un valore in sé, anche fuori della musica. E il pubblico avea ragione. Sono una poesia già penetrata e trasformata dalla musica, ma che si fa ancora valere come poesia. Stato di transizione, che dà una fisionomia al nostro Sofocle. Più tardi, quei drammi, come letteratura paiono troppo musicali, e ne nasce la reazione di Alfieri; come musica paiono troppo letterarii, e ne nasce la reazione del melodramma in due atti. Si potrebbe concludere che perciò appunto quei drammi sono cosa imperfetta, troppo musicali come poesia, e troppo poetici come musica: perciò abbandonati dalla musica, e offuscati dalla nuova letteratura. Il che avviene facilmente a chi sta tra due e non ha chiara coscienza di quello che vuol fare.

Pure è certo che quei drammi ebbero al lor tempo un successo maraviglioso, e che anche oggi, in una società così profondamente mutata, producono il loro effetto. È noto l'entusiasmo di Rousseau e l'ammirazione di Voltaire per questo poeta.² In Italia i critici,

1. *Ranieri . . . tragedie*: nella *Dissertazione*, del 1755, ristampata in *Opere di P. Metastasio*, Firenze 1839, XII, pp. 207 sgg.: «Le poesie del signor Metastasio adornate di musica sono poesie musicali, ma senza l'unione di questo ornamento, sono vere, perfette e preziose tragedie, da compararsi alle più celebri di tutte le altre nazioni: tragedie corredate di unità, di costume, di interesse, di sublime linguaggio poetico, di spettacolo, di maneggio singolar di passioni». 2. *È noto . . . poeta*: cfr. *Nouvelle Héloïse*: «Le seul poète du coeur, le seul génie fait pour émouvoir par le charme de l'harmonie poétique et musicale» e il *Dictionnaire de musique* (1767), sotto la voce «Opéra». Altrettanto noto il giudizio di Voltaire sul terzo atto, scene VI e VII, della *Clemenza di Tito*: «Ces deux scènes, comparables à tout ce que la Grèce a eu de plus beau, si elles ne sont pas supérieurs; ces deux scènes dignes de Corneille quand il n'est pas déclamateur, et de Racine quand il n'est pas faible; ces deux scènes, qui ne sont pas fondées sur un amour d'opéra, mais sur les nobles sentiments du coeur humain, ont une durée trois fois plus longue au moins que les scènes les plus étendues de nos tragédies en musique»; *Dissertation sur la tragédie*, premessa alla *Sémiramis* (1748), in *Théâtre*, Firmin Didot, Paris 1867, pp. 414-5.

dopo un breve armeggiare, gli s'inclinaron, tratti dall'onda popolare. Certi luoghi, che fanno sorridere il critico, movono oggi ancora il popolo, gli tirano applausi. Nessun poeta è stato così popolare, come il Metastasio, nessuno è penetrato così intimamente nello spirito delle moltitudini. Ci è dunque ne' suoi drammi un valore assoluto, superiore alle occasioni, resistente alla stessa critica dissolvante del secolo decimonono.¹

Gli è che quella sua oscura coscienza, quel distacco tra quello che vuol fare e quello che fa, quella poesia che non è ancora musica e non è più poesia, è non capriccio, pregiudizio o pedanteria individuale, ma la forma stessa del suo genio e del suo tempo. Perciò non è costruzione artificiosa, come la tragedia del Gravina o il poema del Trissino, ma è composizione piena di vita, che nella sua spontaneità produce risultati superiori alle intenzioni del compositore. Ciò ch'egli vi mette con intenzione e con coscienza, non è il pregio, ma il difetto del lavoro. E intorno a questo difetto arzigogolavano lui e i critici.

Se vogliamo gustarlo, facciamo come il popolo. Non domandiamo cosa ha voluto fare, ma cosa ha fatto, e abbandoniamoci alla schiettezza delle nostre impressioni. Anche il critico, se vuol ben giudicare, dee abbandonarsi alla sua spontaneità, come l'artista.

Prendiamo il primo suo dramma, la *Didone*. Volea fare una tragedia. Studiò l'argomento in Virgilio, e più in Ovidio. Ma andate a fare una tragedia con quell'uomo e con quella società. Non capiva che a quella società e a lui stesso mancava la stoffa da cui può uscire una tragedia. Fare una tragedia con la Bulgarelli consigliera, con maestro Porpora direttore, con quel Sarro compositore, e col pubblico dell'*Angelica* e degli *Orti Esperidi*, e in presenza della sua

1. critica . . . decimonono; allude specialmente al giudizio di August Wilhelm Schlegel, già preso in esame e discusso nelle lezioni giovanili (op. cit., I, p. 95); cfr. il *Corso di letteratura drammatica* cit., pp. 147-51 e in particolare p. 149: « Il Metastasio non dipinge le passioni fuorché sotto colori generalissimi; egli non dà nulla a' sentimenti del cuore che appartenga al carattere individuale, né alla contemplazione universale . . . Il M. è un poeta compiutamente musicale; ma, per continuare in questo paragone, egli non possiede che la parte melodiosa e cantante della poesia . . . Questa musica dolce e gradita diventa ancora ben presto monotona; quando si sono lette alcune opere di quel poeta, si conoscono tutte, e tosto apparisce che la composizione manca di fisionomia . . . Egli ha de' versi, la dignità e la robusta concisione de' quali s'alzano perfettamente a livello della tragedia; ma non pertanto vi si scorge non so che aria di smargiasseria che fa pensare a' giochi di forza ed alla voce chiara e flessibile d'un cantante italiano ».

anima elegiaca, idillica, melodica, impressionabile e superficiale, come il suo pubblico! Ne uscì non una tragedia, che sarebbe stata una pedanteria nata morta, ma un capolavoro, tutto caldo della vita che era in lui e intorno a lui, e che anche oggi si legge con avidità da un capo all'altro. La Didone virgiliana è sfumata. Le reminiscenze classiche sono soverchiate da impressioni fresche e contemporanee. Sotto nome di Didone qui vedi l'Armida del Tasso, messa in musica. La donna olimpica o paradisiaca cede il posto alla donna terrena, come l'ha abbozzata il Tasso in questa tra le sue creature la più popolare, dalla quale scappan fuori i più vari e concitati moti della passione femminile, le sue smanie e le sue furie. Ma è un'Armida col commento della Bulgarelli, alla cui ispirazione appartengono i movimenti comici penetrati in questa natura appassionata, com'è nella scena della gelosia, applauditissima alla rappresentazione.¹ Una Didone così fatta non ha niente di classico, qui non ci è Virgilio, e non Sofocle: tutto è vivo, tutto è contemporaneo. La passione non ha semplicità e non ha misura, e nella sua violenza rompe ogni freno, perde ogni decoro. Se in Didone fosse eminente il patriottismo, il pudore, la dignità di regina, l'amore de' suoi, la pietà verso g'iddii, se in lei fosse più accentuata l'eroina, il contrasto sarebbe drammatico, altamente tragico. Ma l'eroina c'è a parole, e la donna è tutto: la passione, unica dominatrice, diviene come una pazzia del cuore, cinica e sfrontata sino al grottesco, e scende dritta la scala della vita sino alle più basse regioni della commedia. Al buon Pindemonte danno fastidio alcuni tratti comici, e non vede che sotto forme tragiche la situazione è sostanzialmente comica sicché, se in ultimo Enea si potesse rappattumare con l'amata, sarebbe il dramma, con lievi mutazioni, una vera commedia.² E non già una commedia costruita artificialmente, ma colta dal vero, perché è la donna come poteva essere concepita in quel tempo, ispirata dalla Bulgarelli e da quel pubblico nell'anima conforme del poeta, e contro le sue intenzioni, e senza sua coscienza.

1. *nella scena . . . rappresentazione*: cfr. *Didone abbandonata*, atto II, scena XI.

2. *Al buon Pindemonte . . . commedia*: nelle *Osservazioni* cit.: «Nella *Didone*, [il Metastasio] non s'era ancora acquistato quella espertezza, che negli altri suoi drammi pompeggia tanto . . . A queste due scene [atto I, scena V e atto II, scena XI] certo indegne d'un serio dramma, e che aver luogo non possono che in una commedia, nulla certo di somigliante si trova negli altri drammi dell'autore immortale, comeché in altri drammi ancora abbia usato simili ripiegamenti»; ed. cit., pp. 225-6.

A Metastasio, che voleva fare una tragedia, dire che aveva partorito una commedia in forma tragica, sarebbe stato come dire una bestemmia. Il comico è in quei sì e no della passione, in quei movimenti subitanei, irrefrenabili, che scoppiano improvvisi e contro l'aspettazione, nell'irragionevole spinto sino all'assurdo, negl'intrighi e nelle scaltrezze, di bassa lega, più da donnetta che da regina, e tutto così a proposito, così naturale, con tanta vivacità, che il pubblico ride e applaude, come volesse dire: — È vero. — Fu per il poeta un trionfo. Alcuni motti rimasero proverbiali, come:

Temerario! Ch'ei venga!

quando allora allora avea detto:

*mai più non mi vedrà quell'alma rea.*¹

O come:

*Passato è il tempo, Enea,
che Dido a te pensò.*²

La sua sortita contro Arbace, quasi nello stesso punto che gli aveva promessa la sua mano, quel cacciar via da sé Osmida e Selene nella cecità del suo furore,³ le sue credulità, le sue dissimulazioni, le sue astuzie, tutto ciò è tanto più comico, quanto è meno intenzionale, contemperato co' moti più variati di un'anima impressionabile e subitanea: sdegni che son tenerezze, e minacce che sono carezze. C'è della Lisetta e della Colombina sotto quel regio manto.⁴ E tutto il quadro è conforme. Jarba con le sue vanterie e le sue pose rasenta il bravo della commedia popolare; Selene, ch'è l'«Anna, soror mea»,⁵ rappresenta la parte della «patita», con molta insipidezza; e il pio Enea nella sua parte di amoroso attinge il più alto comico, massime quando Didone lo costringe a tenerle la candela.⁶ Il nodo stesso dell'azione ha l'aria di un intrigo di bassa commedia, co' suoi equivoci e i suoi incontri fortuiti.

1. *Didone*, atto II, scena III. 2. *Ibid.*, scena IV. 3. *La sua . . . furore*: cfr. *ibid.*, scena XIII e atto III, scene VIII e IX. 4. *C'è . . . manto*: allude ai modi propri di Colombina nella commedia dell'arte e nei derivati goldoniani e a quelli analoghi, fondati sulla spigliatezza e sulla grazia, di Lisette, la *soubrette* della commedia francese da Regnard a Marivaux e ancora viva sulle scene francesi e italiane del primo Ottocento. Forse aveva in mente, oltre alla Lischen goethiana, la Lisette del *Turcaret*, anche se Lesage, scrittore da lui studiato in gioventù con particolare interesse, figura nelle lezioni giovanili esclusivamente come autore del *Diable boiteux* e del *Gil Blas*. 5. Cfr. Virgilio, *Aen.*, IV, 9. 6. *massime . . . candela*: cfr. *Didone*, atto II, scena XII.

La *Didone* fece il giro de' teatri italiani. E dappertutto piacque. Metastasio indovinava il suo pubblico, e trovava sé stesso. Quel suo dramma, a superficie tragica, a fondo comico, coglieva la vita italiana nel più intimo, quel suo contrasto tra il grandioso del di fuori e la vacuità del di dentro. Il tragico non era elevazione dell'anima, ma una semplice fonte del meraviglioso, così piacevole alla plebe, come incendiî, duelli, suicidî. Il comico riconduceva quelle magnifiche apparenze di una vita fantastica nella prosaica e volgare realtà, piccoli intrighi, amori pettegoli, stizze, braverie. Concordare elementi così disparati, fondere insieme fantastico e reale, tragico e comico, sembra poco meno che impossibile: pure qui è fatto con una facilità piena di brio e senz'alcuna coscienza, com'è la vita nella sua spontaneità. L'illusione è perfetta. Una vita così fatta pare un'assurdità: pure è là, fresca, giovane, vivace, armonica, e t'investe e ti trascina. Il povero Metastasio, inconscio del grande miracolo, si difendeva con Aristotile e con Orazio; alle vecchie critiche si aggiunsero le nuove. Oggi la ragione e l'estetica condannano quella vita, come convenzionale e incoerente. Ma essa è là, nella sua giovinezza immortale, e le basta rispondere: — Io vivo. — E se l'estetica non l'intende, tanto peggio per l'estetica.

Metastasio aveva tutte le qualità per produrre quella vita. Brav'uomo, buon cristiano, nel suo mondo interiore ci erano tutte le virtù, ma in quel modo tradizionale e abituale ch'era possibile allora, senza fede, senza energia, senza elevatezza d'animo, perciò senza musica e senza poesia. Così erano Vico e Muratori, bonissima gente, ma senza quella fiamma interiore, dove si scalda il genio del filosofo e del poeta. Erano personaggi idillici, veneranda immagine di una società tranquilla e prosaica. Vico agitava i più grandi problemi sociali con la calma di un erudito. E si comprende come la poesia si cercasse in quel tempo fuori della società, nell'età dell'oro e nella vita pastorale. Ma nessuno può fuggire alla vita che lo circonda. Patria, religione, onore, amore, libertà operavano in quella vita posticcia, come in quella pacifica società, con perfetto riposo ed equilibrio dell'anima. Metastasio, che cercava la tragedia con la testa, era per il carattere un arcade, tutto Nice e Tirsi, tutto sospiri e tenerezze. Da questa natura idillica poteva uscire l'elegia, non la tragedia. Aveva, come il Tasso, grande sensibilità, molta facilità di lacrime, ma superficiale sensibilità, che poteva increspare, non turbare il suo mondo sereno. Non si può

dir che la sua sensibilità fosse malinconia, la quale richiede una certa durata e consistenza: era emozione nata da subitanei moti interni, e che passava con quella stessa facilità che veniva. Questo difetto di analisi e di profondità nel sentimento manteneva al suo mondo il carattere idillico, non lo trasformava, ma lo accentuava e lo coloriva nel suo movimento: perché l'idillio senza elegia è insipido. Una immaginazione non penetrata dalla serietà di un mondo interiore, appena ventilata dal sentimento, scorre leggiera su questo mondo idillico, e vi annoda e snoda una folla di accidenti, che gli danno varietà e vivacità. Sembrano sogni che svaniscono appena formati, ma con tale chiarezza plastica ne' sentimenti e nelle immagini, che vi prendi la più viva partecipazione. Il poeta vi s'interessa, vi si trastulla, vi si dimentica:

*Sogni e favole io fingo; e pure in carte
mentre favole e sogni orno e disegno,
in lor, folle ch'io son, prendo tal parte,
che del mal che inventai piango e mi sdegno.¹*

Di sogni e favole ce n'era tutto un arsenale nelle nostre infinite commedie e novelle, dove attingevano anche i forestieri, e dove attinge Metastasio. Ciò a cui mira è sorprendere, fare un colpo di scena, guidato dalla sua grand'esperienza del teatro e del pubblico. Ingegno svegliato e rapido, non perde mai di vista lo scopo, non s'indugia per via, divora lo spazio, sopprime, aggruppa, combina, producendo effetti subitanei e perciò irresistibili. Combinazioni drammatiche, che appunto perché mirano a uno scopo meramente teatrale, mancano di serietà interiore, e spesso hanno aria d'intrighi comici, con que' viluppi, con quegli equivoci, con quei parallelismi. Né solo il comico è nella logica stessa di quelle combinazioni, ma nella natura de' fatti, che spesso sono episodii della vita comune nella sua forma più pettegola e civettuola. Così un eroico puramente idillico andava a finire ne' bassi fondi della commedia. Cesare sonava il violino e faceva all'amore. Tale era Metastasio, e tale era il suo tempo, idillico, elegiaco e comico, vita volgare in abito eroico, vellicata dalle emozioni dell'elegia e idealizzata nell'idillio.

Si può ora comprendere il meccanismo del dramma metastasiano. Sta in cima l'eroe o l'eroina, Zenobia o Issipile, Temistocle o Tito. L'eroe ha tutte le perfezioni che la poesia ha collocate nel-

1. *Sonetti*, XXI, vv. 1-4; *Opere cit.*, I, p. 315.

l'età dell'oro, e sveglia l'eroismo intorno a sé, rende eroici anche i personaggi secondarii. Più l'età è prosaica, più esagerato è l'eroismo, abbandonato a una immaginazione libera, che ingrandisce le proporzioni a arbitrio, con non altro scopo che di eccitare la meraviglia. Il meraviglioso è in questo, che l'eroe è un'antitesi accentuata e romorosa alla vita comune, offrendo in olocausto alla virtù tutt'i sentimenti umani, come Abramo pronto a uccidere il figlio. Così Enea abbandona Didone per seguire la gloria, Temistocle e Regolo vanno incontro a morte per amor della patria, Catone si uccide per la libertà, Megacle offre la vita per l'amico, e Argene¹ per l'amato. Questa forza di soffocare i sentimenti umani e naturali, che regolano la vita comune, era detta generosità o magnanimità, forza o grandezza di animo, com'è il perdono delle offese, il sacrificio dell'amore, o della vita. Situazione tragica se mai ce ne fu, anzi il fondamento della tragedia. Ma qui rimane per lo più elegiaca, feconda di emozioni superficiali, momentanee e variate, che in ultimo sgombrano a un tratto e lasciano il cielo sereno. La generosità degli uni provoca la generosità degli altri, l'eroismo opera come corrente elettrica, guadagna tutt'i personaggi, e tutto si accomoda come nel migliore de' mondi, tutti eroi e tutti contenti. Di questa superficialità che resta ne' confini dell'idillio e dell'elegia, e di rado si alza alla commozione tragica, la ragione è questa, che la virtù vi è rappresentata non come il sentimento di un dovere preciso e obbligatorio per tutti, corrispondente alla vita pratica, ma come un fatto meraviglioso, che per la sua straordinarietà tolga il pubblico alla contemplazione della vita comune. Perciò è una virtù da teatro, un eroismo da scena. Più le combinazioni sono straordinarie, più le proporzioni sono ingrandite, e più cresce l'effetto. I personaggi posano, si mettono in vista, sentenziano, si atteggianno, come volessero dire: — Attenti! ora viene il miracolo. — Temistocle dice:

*Sentimi, o Serse;
Lisimaco, m'ascolta; udite, o voi,
popoli spettatori,
di Temistocle i sensi; e ognun ne sia
testimonio e custode.²*

In questo meccanismo trovi sempre la collisione, il contrasto tra l'eroismo e la natura. L'eroismo ha la sua sublimità nello splendore

1. *Megacle e Argene*, personaggi dell'*Olimpiade*; per gli altri, cfr. drammi omonimi. 2. *Temistocle*, atto III, scena x.

delle sentenze. La natura ha il suo patetico nelle tenere effusioni de' sentimenti. Ne nasce un urto vivace di sentimenti e di sentenze, con alterna vittoria e con crescente sospensione, come nel soliloquio di Tito, insino a che natura ed eroismo fanno la loro riconciliazione in un modo così inaspettato e straordinario, com'è tutto l'intrigo. Tito fa condurre Sesto all'arena, deliberato già di perdonargli: non gli basta la virtù, vuole lo spettacolo e la sorpresa.¹ Questa, che a noi pare una moralità da scena, era a quel tempo una moralità convenuta, ammessa in teoria, ammirata, applaudita, a quel modo che le romane battevano le mani ai gladiatori che morivano per i loro begli occhi. Si direbbe che Tito facesse il possibile per meritarsi gli applausi del pubblico. Appunto perché questo eroismo non aveva una vera serietà di motivi interni e non veniva dalla coscienza, quel mondo atteggiato all'eroica aveva del comico, ed era possibile che vi penetrasse senza stonatura la società contemporanea nelle sue parti anche buffe e volgari. Prendiamo l'*Adriano*. Vincitore de' Parti, proclamato imperatore, Adriano si trova in una delle situazioni più strazianti, promesso sposo di Sabina, amante di Emirena figlia del suo nemico, e rivale di Farnaspe, l'amato di Emirena. Situazione molto avviluppata, e che diviene intricatissima per opera di un quarto personaggio, Aquilio, confidente di Adriano, amante secreto di Sabina, e che perciò fomenta la passione del suo padrone. Emirena per salvare il padre offre la mano ad Adriano. La generosità di Emirena eccita la generosità di Sabina, che scioglie Adriano dalla data fede. La generosità di Sabina eccita la generosità di Adriano, che libera il padre di Emirena, rende costei al suo amato, e sposa Sabina. E tutti felici, e il coro intuona le lodi di Adriano. Ma guardiamo in fondo a questi personaggi eroici. Adriano è una buona natura d'uomo, tutt'altro che eroica, voltato in qua e in là dalle impressioni, mobile, superficiale, credulo, in somma un buon uomo che rasenta l'imbecille. Non è lui che opera: egli è il paziente, anzi che l'agente del melodramma, e come colui che dà ragione a chi ultimo parla, dà sempre ragione all'ultima impressione. Si trova eroe per occasione, un eroe così equivoco, che impedisce ad Emirena di baciargli la mano, tremando di una nuova impressione.² Maggiori pretensioni all'eroismo ha

1. *Tito* . . . sorpresa: cfr. *Clemenza di Tito*, atto III, scena XII. 2. *Emirena* . . . impressione: cfr. *Adriano in Siria*, atto III, scena IV. Per il riferimento, che segue, a Iarba della *Didone*, cfr. più indietro, p. 753.

Osroa, il re de' Parti, reminiscenza di Jarba. Un patriota, che appicca l'incendio alla reggia, che uccide un creduto Adriano, che è condannato a morte, che supplica la figlia di ucciderlo, sarebbe un carattere interessantissimo, se nel pubblico e nel poeta ci fosse il senso del patriottismo. Ma Osroa ha più dell'avventuriere che dell'eroe, e di un avventuriere sciocco e avventato, che non sa proporzionare i mezzi allo scopo, e nelle situazioni più appassionate della vita discute, sentenza. A Emirena, la sua figlia, che ricusa di ucciderlo, risponde:

*Non è ver che sia la morte
il peggior di tutt'i mali:
è il sollievo de' mortali
che son stanchi di soffrir.¹*

Aquilio è una caricatura di Iago, un basso e sciocco intrigante da commedia. Sabina, Emirena, Farnaspe sono nature superficialissime, incalzate dagli avvenimenti, senza intima energia negli affetti, e tratte ad atti generosi per impeti subitanei. Se dunque ci approfondiamo in questo mondo eroico, vediamo con quanta facilità si sdrucchiola nel comico e come, sotto un contrasto apparente, in verità questa vita eroica è in sé stessa di quella mezzanità, che può accogliere nel suo seno il volgare e il buffo della società contemporanea. Di tal natura è la scena in cui Emirena finge di non riconoscere il suo innamorato, che rimane lì stupido e col naso allungato;² o l'altra in cui Aquilio insegna ad Emirena l'arte della cortigiana, ed Emirena, botta e risposta, gli fa il ritratto del cortigiano; o quando Adriano si fa menare pel naso da Osroa, o l'arrivo improvviso di Sabina da Roma, e l'imbarazzo di Adriano, o quando Adriano giura di non vedere più Emirena, e gli si annunzia: — Viene Emirena. — Tutto questo, che in fondo è comico, non è sviluppato comicamente, né c'è l'intenzione comica; perciò non c'è stonatura: è la società contemporanea nel suo spirito, nella sua volgarità e mezzanità, vestita di apparenze eroiche. Se Metastasio avesse il senso dell'eroico, e lo rappresentasse seriamente e profondamente, la mescolanza sarebbe insopportabile, anzi mescolanza non ci sarebbe; ma concepisce l'eroico come era concepito e sentito in quella volgarità contemporanea. Il poeta è in perfetta buona

1. *Adriano in Siria*, atto III, scena VI. Il terzo verso, propriamente: «è un sollievo de' mortali». 2. *la scena . . . allungato*: cfr. *ibid.*, atto I, scena V. Le altre scene ricordate via via, atto II, scena I; atto III, scena IV; atto I, scena VIII; atto II, scena III.

fede; non sente ciò che di basso e di triviale è sotto quell'apparato eroico, uno di spirito e di carattere col suo pubblico. Ben ne ha una coscienza confusa, e non è proprio contento, e tenta talora alcun che di più elevato, come nel *Regolo* e nel *Gioas*, senza riuscirvi: si scopre l'antico Adamo. E fu ventura, perché così non ci die' costruzioni artificiose e imitazioni aliene dalla sua natura, ma riuscì artista originale e geniale, l'artista indimenticabile di quella società.

Questa vita così assurda nella sua profondità ha tutta l'illusione del vero nella sua superficie. Approfondire i sentimenti, sviluppare i caratteri, graduare le situazioni sarebbe una falsificazione. La superficialità è la sua condizione di esistenza. È una vita, di cui vedi le punte e ignori tutto il processo di formazione, una specie di vita a vapore, che nella rapida corsa divora spazii infiniti e non ti mostra che i punti di arrivo. Sbucciano sentimenti e situazioni così di un tratto, e spesso ti trovi di un balzo da un estremo all'altro. Sei in un continuo flutto d'impressioni variatissime, di poca durata e consistenza, libate appena, con sentimenti vivacissimi, penetranti gli uni negli altri, come onde tempestose. Scusano questa superficialità con la musica, quasi che la musica potesse o compiere, o sviluppare, o approfondire i sentimenti; ma la musica metastasiana non era se non il prolungamento o l'eco del sentimento, il semplice trillo della poesia, il suo accompagnamento, perché quella poesia è già in sé musica e canto. Una vita così superficiale non può essere che esteriore. È vita per lo più descritta, come già si vede nel Guarini e nel Marino. I personaggi nella maggior violenza de' loro sentimenti si descrivono, si analizzano, com'è proprio di una società adulta, in cui la riflessione e la critica ti segue nel momento stesso dell'azione. Ti trovi nel più acuto della concitazione, e quando alla fine ti aspetti quasi un delirio, ti sopraggiunge un'analisi, una sentenza, un paragone, una descrizione psicologica. Licida snuda il brando; vuole uccidere il suo offensore; poi lo volge in sé, e si arresta, e fa la sua analisi:

*Rabbia, vendetta,
tenerezza, amicizia,
pentimento, pietà, vergogna, amore
mi trafiggono a gara. Ah chi mai vide
anima lacerata
da tanti affetti e sì contrarii! Io stesso
non so come si possa
minacciando tremare, arder gelando,*

*piangere in mezzo all'ire,
bramar la morte e non saper morire.*¹

Il drammatico va a riuscire in un sonetto petrarchesco.² Aristeia così si descrive a Megacle:

*Caro, son tua così,
che per virtù di amor
i moti del tuo cor
risento anch'io.
Mi dolgo al tuo dolor,
gioisco al tuo gioir,
ed ogni tuo desir
diventa il mio.*³

E Megacle, seguendo l'amico Licida nella sua sventura, esce in questo bel paragone:

*Come dell'oro il fuoco
scopre le masse impure,
scoprono le sventure
de' falsi amici il cor.*⁴

Questi riposi musicali sono come l'arpa di David, che calmava le furie di Saul, rinfrescano l'anima e la tengono in equilibrio fra passioni così concitate. E sono sopportabili, appunto perché mescolati co' moti più vivaci, con la più impetuosa spontaneità del sentimento, offrendoti lo spettacolo della vita nelle sue più varie apparenze. Argene che sfida la morte per salvare l'amato, e si sente alzare su di sé, come invasata da un iddio, è sublime:

*Fiamma ignota nell'alma mi scende;
sento il Nume; m'inspira, mi accende,
di me stessa mi rende maggior.
Ferri, bende, bipenni, ritorte,
pallid'ombre, compagne di morte,
già vi guardo, ma senza terror.*⁵

Commovente è la gioia quasi delirante di Aristeia nel rivedere l'amato.⁶ Di un elegiaco ineffabile è il canto di Timante, quando la madre gli presenta il suo bambino:

1. *Olimpiade*, atto II, scena xv. 2. *Il drammatico . . . petrarchesco*: allude al celebre sonetto delle antitesi *Pace non trovo, e non ho da far guerra*; *Rime*, cxxxiv. 3. *Olimpiade*, atto III, scena II. 4. *Ibid.*, scena III. 5. *Ibid.*, scena IV. 6. *Commovente . . . amato*: cfr. *ibid.*, atto II, scena IX.

*Misero pargoletto,
il tuo destin non sai.
Ah! non gli dite mai
qual era il genitor.
Come in un punto, o Dio,
tutto cambiò d'aspetto!
Voi foste il mio diletto,
voi siete il mio terror.¹*

Alcuni motti tenerissimi sono rimasti proverbiali, come:

*Ne' giorni tuoi felici
ricordati di me.²*

Questa vita nei suoi moti alterni di spontaneità e di riflessione così equilibrata, essendo superficiale ed esteriore, ha per suo carattere la chiarezza, è visibile e plastica. Le gradazioni più fine, i concetti più difficili sono resi con una estrema precisione di contorni; e perciò non hanno riverbero, appagano e saziano lo sguardo, lo tengono sulla superficie, non lo gittano nel profondo. Questa chiarezza metastasiana, tanto vantata e così popolare perché il popolo è tutto superficie, è la forma nell'ultimo stadio della sua vita, quando a forza di precisione diviene massiccia e densa come il marmo. La vecchia letteratura vi raggiunge l'ultima perfezione; l'espressione perde ogni trasparenza, e non è che sé stessa e sola, e vi si appaga, come un infinito. Stato di petrificazione, che oggi dicesi letteratura popolare, come se la letteratura debba scendere al popolo, e non il popolo debba salire a lei. Metastasio vi spiega un talento miracoloso. Quella vecchia forma prima di morire manda gli ultimi splendori. La chiarezza non è in lui superficie morta, ma è la vita nella sua superficie, paga e contenta della sua esteriorità, con una facilità e una rapidità, con un giuoco pieno di grazia e di brio. Il periodo perde i suoi giri, la parola perde le sue sinuosità, liscia, scorrevole, misurata come una danza, accentuata come un canto, melodiosa come una musica. Le impressioni che te ne vengono, sono vivaci, ma labili, e ti lasciano contento, ma vuoto, come dopo una festa brillante che ti ha divertito, e a cui non pensi più.

Il mondo metastasiano può parere assurdo innanzi alla filosofia, come innanzi alla filosofia pareva assurda la società ch'esso rappresentava. Come arte, niente è più vero per coerenza, per armonia,

1. *Demofoonte*, atto III, scena v. 2. *Olimpiade*, atto I, scena x.

per interna vivacità. È il ritratto più finito¹ di una società vicina a sciogliersi, le cui istituzioni erano ancora eroiche e feudali, materia vuota dello spirito che un tempo l'animò, e che sotto quelle apparenze eroiche era assonnata, spensierata, infemminita, idillica, elegiaca e plebea. Guardatela. Essa è tutta profumata, incipriata, col suo codino, col suo spadino, cascante, vezzosa, sensitiva come una donna, tutta «idolo mio», «mio bene», e «vita mia». La poesia di Metastasio l'accompagna con la sua declamazione, con la sua cantilena; la parola non ha più niente a dirle; essa è il luogo comune, che acquista valore trasformata in trillo, con le sue fughe e le sue volate, co' suoi bassi e i suoi acuti; non è più un'idea, è un suono raddolcito dagli accenti, dondolato dalle rime, attenuato in quei versetti, ridotto un sospiro. Una poesia che cerca i suoi mezzi fuori di sé, che cerca i motivi e i suoi pensieri nella musica, abdica già, pronunzia la sua morte. Ben presto Metastasio sembra troppo poeta al maestro di musica, né il pubblico sa più che farsi della parola, e non domanda cosa dice, ma come suona. La parola, dopo di avere tanto abusato di sé, non val più nulla, e la stessa parola metastasiana, così leggiadra, così rapida, non può essere sopportata. La parola è la nota, e i nuovi poeti si chiamano Pergolese, Cimarosa, Paisiello. Così terminava il periodo musicale della vecchia letteratura, iniziato nel Tasso, sviluppato nel Guarini e nel Marino, giunto alla sua crisi in Pietro Metastasio. Oramai si viene a questo, che prima si fa la musica, e poi Giuseppe II dice al suo nuovo poeta cesareo, all'abate Casti: — Ora fatemi le parole.²

In seno a questa società in dissoluzione si formava laboriosamente la nuova società. E che ce ne fosse la forza, si vedeva da questo, che non teneva più gran conto della forma letteraria, stata suo idolo, e che cercava nuove impressioni nel canto e nella musica. Il letterato, che aveva rappresentata una parte così importante, cade in discredito. I nuovi astri sono Farinello e Caffarello,³ Pic-

1. *finito*: così nel ms. e nella «Nuova Antologia». Nelle edizioni Morano: «fiorito». 2. Si riferisce al celebre aneddoto di Giuseppe II, che avrebbe detto al Casti: «Salieri ha già fatto la musica, ora fatemi voi le parole». Cfr. anche la commedia dello stesso Casti, *Prima la musica e poi le parole* (1786). 3. *Farinello e Caffarello*: i due maggiori virtuosi del secolo: i cantanti Gaetano Maiorano, detto Caffarelli (1710-83), e Carlo Braschi, detto Farinelli (1705-82). Per le relazioni fra poesia e musica nel Settecento e sulla rapidità dei trapassi (Leonardo Leo morì nel 1744; Niccolò Piccinni nacque nel 1738), con cui il De Sanctis intendeva cogliere lo svolgimento delle forme artistiche dell'epoca, cfr. A. DELLA CORTE, *Settecento italiano*,

cinni, Leo, Jommelli. La musica ha un'azione benefica sulla forma letteraria, costringendola ad abbreviare i suoi periodi, a sopprimere il suo cerimoniale e la sua solennità, i suoi aggettivi, i suoi ripieni, le sue perifrasi, i suoi sinonimi, i suoi parallelismi, le sue trasposizioni, tutte le sue dotte inutilità, e a prendere un'aria più spedita e andante. Gli orecchi avvezzi alla rapidità musicale non possono più sopportare i periodi accademici e le tirate rettoriche. E se Metastasio è chiamato divino, è per la musicalità della sua poesia, per la chiarezza, il brio e la rapidità dell'espressione. Il pubblico abbandonando la letteratura, la letteratura è costretta a seguire il pubblico. E il pubblico non è più l'accademia, ancorché di accademie fosse ancora grande il numero, prima l'Arcadia. E non è più la corte, ancorché i principi avessero ancora intorno istrioni e giullari sotto nome di poeti. La coltura si è distesa, i godimenti dello spirito sono più variati; i periodi e le frasi non bastano più. Compariscono sulla scena filosofi e filantropi, giureconsulti, avvocati e scienziati, musicisti e cantanti. La parola acquista valore nell'ugola e nella nota, ed è più interessante nelle pagine di Beccaria, o di Galiani, che ne' libri letterarii. Oramai non si dice più letterato, si dice bell'ingegno o bello spirito. Il letterato diviene sinonimo di parolaio, e la parola come parola è merce scadente. La parola non può recuperare la sua importanza, se non rifacendosi il sangue, ricostituendo in sé l'idea, la serietà di un contenuto. E questo volea dire il motto che era già in tutte le labbra: «Cose e non parole».

Già nella critica vedi i segni di questa grande rigenerazione. Rimasta fino allora nel vuoto meccanismo e tra regole convenzionali, la critica si mette in istato di ribellione, spezza audacemente i suoi idoli. Mentre ferveva la lotta giurisdizionale tra papa e principi, e i filosofi combattevano il passato nelle sue idee e nelle sue istituzioni, essa apre il fuoco contro la vecchia letteratura, battezzandola senz'altro pedanteria. L'obbiettivo de' filosofi e de' critici era comune. Combattevano entrambi la forma vacua, gli uni nelle istituzioni, gli altri nell'espressione letteraria, ancorché senza intesa.

E come i filosofi, così i critici erano avvalorati e riscaldati nella loro lotta dagli esempi francesi e inglesi. Il Baretti veniva da Londra tutto Shakespeare;¹ l'Algarotti, il Bettinelli, il Cesarotti, il

Paisiello. *L'estetica musicale di Pietro Metastasio*, Torino 1922, pp. 325-31.
1. Il Baretti . . . Shakespeare: intende il *Discours sur Shakespeare et sur M. de Voltaire*, pubblicato a Londra nel 1777 e tradotto più tardi dal Pozzoli

Beccaria, il Verri erano in comunione intima con Voltaire e con gli enciclopedisti. Locke, Condillac, Dumarsais avevano allargate le idee, e introdotto il gusto delle grammatiche ragionate e delle rettoriche filosofiche. Si vede la loro influenza nella *Filosofia delle lingue* del Cesarotti e nello *Stile* del Beccaria.¹ Cosa dovea parere il Crescimbeni, o il Mazzuchelli, o il Quadrio, cosa lo stesso Tiraboschi, il Muratori della nostra letteratura,² dirimpetto a questi uomini, che pretendevano ridurre a scienza ciò che fino allora era sembrato non altro che uso e regola? E non si contentarono i critici de' trattati e de' ragionamenti, ma vollero accostarsi un po' più al pubblico, usando forme spigliate e correnti, che preludevano ai nostri giornali. Tali erano le *Lettere virgiliane* del Bettinelli, la *Difesa* del Gozzi, la *Frusta letteraria*, il *Caffè*, l'*Osservatore*. Così la nuova critica dava a un tempo l'esempio di una nuova letteratura, gittando in circolazione molte idee nuove in una forma rapida, nutrita, spiritosa, vicina alla conversazione, in una forma che prendea dalla logica il suo organismo e dal popolo il suo tuono. Certo questi critici non si accordavano fra loro, anzi si combattevano, come facevano anche i filosofi; ma erano tutti animati dalla stessa tendenza, uno era lo spirito. E lo spirito era l'emancipazione dalle regole o dall'autorità, la reazione contro il grammaticale, il rettorico, l'arcadico e l'accademico, e, come in tutte le altre cose, così anche qui non ammettere altro giudice che la logica e la natura. Secondo il solito la critica passò il segno, e nella sua foga contro le superstizioni letterarie toccò anche il sacro Dante:³ onde venne la bella difesa che ne scrisse Gaspare Gozzi. Ma la critica veniva dalla testa, e non aveva radice nell'educazione letteraria, ch'era stata anzi tutto l'opposto. Il che spiega come i critici, giudici ingegnosi de' vivi e de' morti, volendo essere scrittori, facevano mala prova, dando un po' di ragione a' retori e a' grammatici, i

(Milano 1820), nel quale il Baretti levava la bandiera dell'eclettismo e della libertà dell'arte contro le regole classiciste di Voltaire e del teatro tragico francese. 1. Per la *Filosofia delle lingue*, cfr. più oltre, p. 767. Sul trattato e su *Le ricerche intorno alla natura dello stile* del Beccaria, si vedano le lezioni giovanili; op. cit., I, pp. 55 sgg. 2. lo stesso... *letteratura*: nelle lezioni citt. sulla storia della critica: «Le biografie del Tiraboschi, sequele di notizie senza alcun rapporto tra loro»; *ibid.*, II, p. 76. Anche il Foscolo nello stesso senso; cfr. *Antiquari e critici*, e il *Parere intorno al Tiraboschi*, ed. cit., *Saggi di critica*, II. 3. la critica... *Dante*: oltre che alle *Lettere virgiliane* del Bettinelli, si riferisce anche al Cesarotti, ad Appiano Buonafede e allo stesso Baretti.

quali, chiamati da loro pedanti, chiamavano loro barbari. Posti tra il vecchio, che censuravano,¹ ed un nuovo modo di scrivere, chiaro nella loro testa, ma affatto personale, estraneo allo spirito nazionale, e non preparato, anzi contraddetto nella loro istruzione, si gittarono alla maniera francese, sconvolsero frasi, costrutti, vocaboli, e, come fu detto poi, imbarbarirono la lingua. Gaspere Gozzi tenne una via mezzana, e facendo buona accoglienza in gran parte alle nuove idee, non accettò sotto nome di libertà la licenza, e si studiò di tenersi in bilico tra quella pedanteria e quella barbarie, usando un modo di scrivere corretto, puro, classico, e insieme disinvolto. Ma il buon Gozzi, misurato, elegante, savio, rimase solo, come avviene a' troppo savii nel fervore della lotta, quando la via di mezzo non è ancora possibile, standosi di fronte avversarii appassionati, confidenti nella loro forza e disposti a nessuna concessione. Stavano nell'un campo i puristi, che non potendo invocare l'uso toscano, intorbidato anch'esso dall'imitazione straniera, invocavano la Crusca e i classici, e, come non era potuta più tollerare la prolissità vacua del Cinquecento, rimettevano in moda il Trecento, quale esempio di scrivere semplice, conciso e succoso; onde venne quel motto felice: «Il Trecento diceva, il Cinquecento chiacchierava».² Costoro erano, il maggior numero, cruscanti, arcadi, accademici, puri letterati, tutti brava gente, che avevano in sospetto ogni novità, e non volevano essere turbati nelle loro abitudini. Nell'altro campo erano i filosofi, che non riconoscevano autorità di sorta e tanto meno quella della Crusca; che invocavano la loro ragione, e vagheggiavano una nuova Italia così in letteratura, come nelle istituzioni e in tutti gli ordini sociali. I critici rappresentavano la parte della filosofia nelle lettere, senza occuparsi di politica, anzi spesso la loro insolenza letteraria era mantello alla loro servilità politica, come fu del gesuita Bettinelli e del Cesarotti. In prima fila tra' contendenti erano l'abate Cesari e l'abate Cesarotti. Il Cesari nella sua superstizione verso i classici cancellò in sé ogni vestigio dell'uomo moderno. Il Cesarotti, di molto più spirito e coltura, nella sua irreligione verso gli antichi andò così oltre, che volle fare il pedagogo a Omero e Demostene, e andò in cerca di

1. *censuravano*: così nel ms. Nelle edizioni Morano: «censurano». 2. Cfr. Alfieri, *Risposta al Calzabigi*: «Il secento delirava, il cinquecento chiacchierava, il quattrocento sgrammaticava, ed il trecento diceva»; *Tragedie*, Bari 1946, I, p. 53.

una nuova mitologia nelle selve calidonie.¹ Quando comparve l'*Ossian*, girò la testa a tutti: tanto eran sazi di classicismo. Il bardo scozzese fu per qualche tempo in moda, e Omero stesso si vide minacciato nel suo trono. Si sentiva che il vecchio contenuto se ne andava insieme con la vecchia società, e in quel vuoto ogni novità era la benvenuta. Quei versi armoniosi e liquidi in tanto cozzo di spade scintillanti tra le nebbie fecero dimenticare i Frugoni, gli Algarotti e i Bettinelli. Cominciava una reazione contro l'idillio, espressione di una società sonnolenta e annoiata in grembo a Galatea e a Clori, e piacevano quei figli della spada, quelle nebbie e quelle selve, e quei signori de' brandi, e quelle vergini della neve. Gli arcadi si scandalizzavano; ma il pubblico applaudiva. Per vincere Cesarotti non bastava gridargli la croce: bisognava fare e piacere al pubblico. Ora l'attività intellettuale era tutta dal canto de' novatori: chi aveva un po' d'ingegno, si gittava al moderno, come si diceva, nelle dottrine e nel modo di scrivere, e si acquistava nome di bello spirito, dispregiando i classici, come di spirito forte, dispregiando le credenze. La vecchia letteratura, come la vecchia credenza, era detta pregiudizio, e combattere il pregiudizio era la divisa del secolo illuminato, del secolo della filosofia e della coltura. Chi ricorda l'entusiasmo letterario del Rinascimento, può avere un giusto concetto di questo entusiasmo filosofico del secolo decimottavo. I fenomeni erano i medesimi. Allora si chiamava barbarie il medio evo; ora si chiama barbarie medio evo e Rinascimento. Lo stesso impeto negativo e polemico è ne' due movimenti, foriero di guerre e di rivoluzioni. E ci erano le stesse idee, maturate e sviluppate oltralpe, strozzate presso di noi e rivenuteci dal di fuori. Anzi il movimento non è che un solo, prolungatosi per due secoli con diverse vicissitudini nelle varie nazioni, procedente sempre attraverso alle più sanguinose resistenze, e ora accentrato e condensato sotto nome di filosofia, fatto della letteratura suo istrumento. Questo voleva dire il motto: «Cose e non parole». Volea dire che la letteratura, stata trastullo d'immaginazione, senza alcuna serietà di contenuto, e divenuta perfino un semplice giuoco di frasi, dovea acquistare un contenuto, essere l'espressione diretta e naturale del pensiero e del sentimento, della mente e del cuore: onde nacque

1. *Il Cesarotti . . . calidonie*: allude al *Corso ragionato di greca letteratura*, alle traduzioni da Demostene e alla *Morte d'Ettore* (Padova 1786-94), rifacimento in sciolti dell'*Iliade*; nonché, ovviamente, alle versioni ossianiche.

più tardi il barbaro vocabolo «cormentalismo».¹ Messa la sostanza nel contenuto, quell'ideale della forma perfetta, gloria del Rinascimento, e rimasto visibile nelle stesse opere della decadenza, come nel *Pastor fido*, nell'*Adone*, nel dramma di Metastasio, cesse il posto alla forma «naturale», non convenzionale, non manifatturata, non tradizionale, non classica, ma nata col pensiero e sua espressione immediata. Perciò il Cesarotti, rispondendo al libro del conte Napione *Sull'uso e su' pregi della lingua italiana*,² sosteneva nel suo *Saggio sulla filosofia delle lingue* che la lingua non è un fatto arbitrario, e regolato unicamente dall'uso e dall'autorità, ma che ha in sé la sua ragion d'essere; che la sua ragion d'essere è nel pensiero, e quella parola è migliore che meglio renda il pensiero, ancorché non sia toscana e non classica, e sia del dialetto, o addirittura forestiera con inflessione italiana. Cosa era quel *Saggio*? Era l'emancipazione della lingua dall'autorità e dall'uso in nome della filosofia e della ragione, come si voleva in tutte le istituzioni sociali; era la ragione, il senso logico, che penetrava nella grammatica e nel vocabolario; era lo spirito moderno, che violava quelle forme consacrate e fossili, logore per lungo uso, e dava loro un'aria cosmopolitica, l'aria filosofica, a scapito del colore locale e nazionale. Aggiungendo l'esempio al precetto, il Cesarotti pigliò tutte le parole che gli venivano innanzi, senza domandar loro onde venivano, e, come era uomo d'ingegno, e avea mente chiara e spirito vivace, formò di tutti gli elementi stranieri e indigeni della conversazione italiana una lingua animata, armonica, vicina al linguaggio parlato, intelligibile dall'un capo all'altro d'Italia. Gli scrittori, intenti più alle cose che alle parole, e stufi di quella forma in gran parte latina che si chiamava letteraria, screditata per la sua vacuità e insipidezza, si attennero senza più all'italiano corrente e locale, così com'era, mescolato di dialetto e avvivato da vocaboli e frasi e costruzioni francesi: lingua corrispondente allo stato della coltura. Così si scriveva nelle parti settentrionali e meridionali d'Italia, a Venezia, a Padova, a Milano, a Torino, a Napoli: così scrivevano Baretti, Beccaria, Verri, Gioia, Galiani, Galanti, Filangieri, Delfico, Mario Pagano. Resistenza ci era, massime a Firenze, patria

1. Coniato dal Maroncelli nelle *Addizioni alle Mie Prigioni* (Parigi 1833): un'arte «fondata sull'ispirazione e avente per mezzo il bello e per iscopo il bene». Cfr. Croce, *Estetica*, Bari 1912, p. 417. 2. Per l'opera del Galeani Napione (Torino 1791), considerata alla scuola del Puoti uno dei testi fondamentali, cfr. *La giovinezza*, cap. XXVIII cit.

della Crusca, e a Roma, patria dell'Arcadia: schiamazzi di letterati e di accademici abbandonati dal pubblico. Lo stesso era per lo stile. Si cercavano le qualità opposte a quelle che costituivano la forma letteraria. Si voleva rapidità, naturalezza e brio. Tutto ciò che era finimento, ornamento, riempitura, eleganza, fu tagliato via come un ingombro. Non si mirò più ad una perfezione ideale della forma, ma all'effetto, a produrre impressioni sul lettore, tenendo deste e in moto le sue facoltà intellettive. I segreti dello stile furono chiesti alla psicologia, a uno studio de' sentimenti e delle impressioni, base del *Trattato dello stile* del Beccaria. Al vuoto meccanismo, dottamente artificioso, solletico dell'orecchio, detto stile classico, e ridotto oramai un frasario pesante e noioso, succedeva un modo di scrivere alla buona e al naturale, vispo, rotto, ineguale, pieno di movimenti, imitazione del linguaggio parlato. Tipo dell'uno era il trattato; tipo dell'altro era la gazzetta. Il principio da cui derivava quella rivoluzione letteraria, era l'imitazione della natura, o, come si direbbe, il realismo nella sua verità e nella sua semplicità, reazione alla declamazione e alla rettorica, a quella maniera convenzionale, che si decorava col nome d'ideale o di forma perfetta. La vecchia letteratura era assalita non solo nella sua lingua e nel suo stile, ma ancora nel suo contenuto. L'eroico, l'idillico, l'elegiaco, che ancora animava quelle liriche, quelle prediche, quelle orazioni, quelle tragedie, non attecchiva più, se n'era sazi sino al disgusto. L'eroico era esagerazione; l'idillio era noia; l'elegia era insipidezza; pastori e pastorelle, eroi romani e greci, erano giudicati un mondo convenzionale, già consumato come letteratura, buono al più a esser messo in musica, come facea Metastasio. Si volea rinnovare l'aria, rinfrescare le impressioni, si cercava un nuovo contenuto, un'altra società, un altro uomo, altri costumi. Vennero in moda i turchi, i cinesi, i persiani. Si divoravano le *Lettere persiane* di Montesquieu. L'*Ossian* era preferito all'*Iliade*. Comparve l'uomo naturale, l'uomo selvaggio, l'uomo di Hobbes e di Grozio, l'uomo che fa da sé, Robinson Crusoe.¹ Il cavaliere errante divenne il borghese avven-

1. *Robinson Crusoe*: De Foe celebrava in esso l'iniziativa individuale e la volontà di ascesa della borghesia anglosassone. Gil Blas è il protagonista dell'omonimo romanzo di Lesage. Allo stesso modo rientrano nel quadro del nuovo spirito europeo i personaggi ricordati più oltre: Clarissa, protagonista del *Clarissa Harlowe* (1748), e Pamela, del *Pamela, or Virtue Rewarded* (1741), di Samuel Richardson, che influirono profondamente sulla letteratura romantica; Emilio, protagonista dell'*Emile* di J.-J. Rous-

turiere, tipo Gil Blas. E ci fu anche la donna errante, la filosofessa, la *lionne* di oggi, che stimava pregiudizio ogni costume e decoro femminile. Ci fu l'uomo collocato in società, in lotta con essa in nome delle leggi naturali, e spesso sua vittima, come donne maritate o monacate a forza o sedotte, figli naturali calpestati da' legittimi, poveri oppressi dai ricchi, scienza soverchiata da ciarlatani, le Clarisse, le Pamele, gli Emilii, i Chatterton. Questo nuovo contenuto, conforme al pensiero filosofico che allora investiva la vecchia società in tutte le sue direzioni, veniva fuori in romanzi, novelle, lettere, tragedie, commedie, una specie di repertorio francese, che faceva il giro d'Italia. Il concetto fondamentale era la legge di natura in contrasto con la legge scritta, la proclamazione sotto tutte le forme de' dritti dell'uomo dirimpetto la società che li violava. I capiscuola erano Rousseau, Voltaire, Diderot. Seguiva la turba. Tra questi Mercier ebbe molto seguito in Italia, e vi furono rappresentati i suoi drammi: il *Disertore*, l'*Amor familiare*, il *Jeneval*, l'*Indigente*.¹ Nel *Disertore* hai un giovine virtuoso e amabile, che per soccorrere il padre e per amore lascia il suo reggimento, ed è dannato a morte: è il grido della natura contro la legge scritta. Nell'*Amor familiare* è descritta con vivi colori l'oppressione degli eretici ne' paesi cattolici. *Jeneval* è il contrario della *Clarissa*: è un don Giovanni femmina, una Rosalia, che seduce il giovine e ine-

seau. Ricordando Thomas Chatterton, il De Sanctis non si riferisce tanto al dramma omonimo di Alfred de Vigny, che nel 1835, in pieno romanticismo, ne mitizzò la vicenda umana, quanto piuttosto alla stessa figura del poeta inglese, morto suicida a diciotto anni nel 1770. Sui romanzi di Richardson e di Lesage, cfr. anche lezioni giovanili; op. cit., I, pp. 238 sgg. e 243 sgg. 1. Dei lavori drammatici ricordati, sono di Louis-Sébastien Mercier (1740-1814) *L'Indigent* (1782), *Le Déserteur* e *Jennéval ou le Barnevèlt français*, gli ultimi due pubblicati nel 1769 e rappresentati nel 1781. *L'Amour filial* (il De Sanctis scrisse e lasciò nelle stampe «Amor familiare») è il dramma più noto di Charles-Georges Fenouillot de Falbaire de Quincey (1727-1800), ispirato alla vicenda del giovane protestante Jean Fabre, in origine intitolato *L'Honnête criminel ou l'Innocence reconnue*, e vietato, per la polemica religiosa in esso contenuta, sulle scene francesi. Stampato ad Amsterdam [Parigi] nel 1767, il dramma poté essere rappresentato in Francia solo nel 1790, protagonista Talma. In italiano fu tradotto da Elisabetta Caminer Turra e dato, fin dal 1769, al teatro San Luca di Venezia col titolo *Amor filiale*. Dalla stessa Caminer Turra furono tradotti i drammi di Mercier («Teatro moderno applaudito», Venezia 1798). Tutti e quattro i lavori sono citati e commentati ampiamente; come fortunati esempi di «dramma flebile», da Carlo Gozzi nel *Ragionamento ingenuo*; cfr. *Opere edite e inedite*, Venezia 1801-1802, 14 voll., I, pp. 27 sgg.

sperto Jeneval fino al delitto. Nell'*Indigente* è vivo il contrasto tra il ricco ozioso, libidinoso, corteggiato e potente, che fa mercato di tutto, anche del matrimonio, e il povero operoso e virtuoso, disprezzato e oppresso. A contenuto nuovo nomi nuovi. Commedia e tragedia parve l'uomo mutilato e ingrandito, veduto da un punto solo ed oltre il naturale. La critica da' bassi fondi della lingua e dello stile si alzava al concetto dell'arte, alla sua materia e alla sua forma, al suo scopo e a' suoi mezzi. Iniziatore di quest'alta critica, che fu detta estetica, era Diderot.¹ Da lui usciva l'affermazione dell'ideale nella piena realtà della natura, che è il concetto fondamentale della filosofia dell'arte. L'ideale scendeva dal suo piedistallo olimpico, e non era più un di là, si mescolava tra gli uomini, partecipava alle grandezze e alle miserie della vita; non era un iddio sotto nome di uomo, era l'uomo; non era tragedia e non commedia, era il dramma. La poesia era storia, come la storia era poesia. L'ideale era la stessa realtà, non mutilata, non ingrandita, non trasformata, non scelta, ma piena, concreta, naturale, in tutte le sue varietà, la realtà vivente. La tragedia ammetteva il riso, e la commedia ammetteva la lacrima; s'inventò la commedia lacrimosa, e la tragedia borghese. Il nuovo ideale non era l'iddio o l'eroe de' tempi feudali, era il semplice borghese in lotta con la vita e con la società, e che sente della lotta tutt'i dolori e le passioni. Come il bambino entra nel mondo tra le lacrime, così l'ideale uscendo dalla sua astrazione serena entrava nella vita lacrimoso, era patetico e sentimentale. Le *Notti* di Young ispiravano ad Alessandro Verri le *Notti romane*.² Rousseau col suo sentimentalismo rettorico fa-

1. *Iniziatore* . . . Diderot: nelle lezioni giovanili: «La seconda scuola fu quella della sola fantasia; e ne è rappresentante il Diderot. Per lui tutto è relativo, e le cose non sono belle o brutte se non per i diversi rapporti che la fantasia fa scoprire tra loro: onde egli finisce col confondere il bello col semplice piacevole»; op. cit., II, pp. 69-70. Un giudizio diversamente maturo sullo scrittore francese è nel saggio *L'«Armando» di G. Prati*, riprodotto più oltre in questo volume: «La parola dei nuovi tempi la pronunziò Diderot: fu l'ideale. Era lo spirito che riprendeva il suo posto; era il medio evo che si vendicava . . . ». In proposito, non è da escludere che il De Sanctis abbia potuto vedere l'articolo del Philibert-Soupé, *Les précurseurs de la critique moderne*; Diderot, apparso nella «Revue Contemporaine», xc, 1867, pp. 44 sgg. e 193 sgg. Sull'argomento, si veda F. Neri, *Il De Sanctis e la critica francese*, in *Storia e poesia* cit., pp. 269-77.

2. *Le Notti di Young* . . . *romane*: sul romanzo del Verri, composto «ad imitazione degli stranieri», cfr. le lezioni giovanili; op. cit., I, pp. 248-9. Delle *Notti* (*The Complaint or Night Thoughts* di Young), ricordate anche

ceva una impressione così profonda, come col suo naturalismo filosofico. Questi concetti e questi lavori, frutto di una lunga elaborazione presso i francesi, giungevano a noi tutt'in una volta, come una inondazione, destando l'entusiasmo degli uni, le collere degli altri. Le quistioni di lingua e di stile si elevavano, divenivano quistioni intorno allo stesso contenuto dell'arte; in breve tempo la critica meccanica diveniva psicologica, e la critica psicologica si alzava ad estetica.¹ La vecchia letteratura, combattuta ne' suoi mezzi tecnici, era ancora contraddetta nella sua sostanza, nel suo contenuto. Ritrarre dal vero era la demolizione dell'eroico, com'era concepito e praticato fra noi: cosa divenivano gli eroi di Metastasio? Il patetico e il sentimentale era la condanna di quegli ideali oziosi, sereni, noiosi, che costituivano l'idillio: cosa diveniva l'Arcadia? Il teatro, si diceva, non è un passatempo, è una scuola di nobili sentimenti e di forti passioni: cosa divenivano le commedie a soggetto? Tutto era riforma. L'abate Genovesi, Verri, Galiani davano addosso al vecchio sistema economico; la vecchia legislazione era combattuta da Beccaria; tutti gli ordini sociali erano in quistione; Filangieri, andando alla base, proponeva la riforma dell'istruzione e dell'educazione nazionale; principi e ministri, sospinti dalla opinione, iniziavano riforme in tutt'i rami dell'azienda pubblica. La vecchia letteratura non poteva durare così: ci voleva anche per lei la riforma. Già non produceva più, non destava più l'attenzione; tutto era canto e musica, tutto era filosofia. Si concepisce in questo stato degli spiriti il meraviglioso successo de' romanzi e delle commedie dell'abate Chiari, che per sostentare la vita adulava il pubblico e gli offriva quell'imbandigione che più desiderava. Sarebbe interessante un'analisi delle infinite opere già tutte dimenticate del Chiari, perché mostrerebbe qual era il genio del tempo. Donne erranti, filosofesse, gigantesse, figli naturali, ratti di monache, scontri notturni, finestre scalate, avvenimenti mostruosi, caratteri impossibili, un eroico patetico e un patetico sdolcinato, una filosofia messa in rettorica, un impasto di vecchio e di nuovo, di ciò che il nuovo avea di più stravagante, e di ciò che il vecchio avea di più volgare: questo era il cibo imbandito dal Chiari. Il

altrove dal De Sanctis come prototipo di una letteratura elegiaca e «pedestremente sepolcrale», erano apparse nel secondo Settecento numerose traduzioni italiane. 1. *ad estetica*: così nel ms. e nelle due prime edizioni Morano. Nella terza e nell'edizione Croce: «all'estetica».

Martelli aveva inventato il verso alla francese,¹ come prima si era inventato il verso alla latina. Parve cosa stupenda al Chiari, e ne fece molto uso, e fino la *Genesi* voltò in versi martelliani. Questo impiasticciatore del Chiari è l'immagine di un tempo, che la vecchia letteratura se ne andava, e la nuova fermentava appena in quella prima confusione delle menti; sicché egli ha tutt'i difetti del vecchio e tutte le stranezze del nuovo. Ben presto si trovò fra' piedi Carlo Goldoni, costretto dalle stesse necessità della vita a servire e compiacere al pubblico. Per qualche tempo si accapigliarono i partigiani del Chiari e del Goldoni. E tra' due contendenti sorse un terzo, che die' addosso all'uno e all'altro: dico Carlo Gozzi, fratello di Gaspare. Uscì a Parigi la *Tartana degl'influssi*, caricatura di due comici:

*Il primo si chiamava « Originale »,
ed il secondo « Saccheggio » s'appella.*

*I partigiani ogni giorno crescevano,
chi vuole Originale e chi Saccheggio;
tutto il paese a romore mettevano.*

*Il parlar mozzo e lo stare intra due
niente vale per trarsi di tedio:
dir bisognava: — Saccheggio è migliore —,
ovvero: — Originale è più dottore.²*

Gozzi avea maggior coltura del Chiari e del Goldoni, era d'ingegno svegliatissimo, avea fatto buoni studii, come il fratello, apparteneva all'accademia de' Granelleschi, che si proponeva di ristaurare la buona lingua, della quale quei due si mostravano ignorantissimi. Tutto quel mondo nuovo letterario, predicato con tanta iattanza e venuto fuori con tanta stravaganza, non gli pareva una riforma, gli pareva una corruzione, e non solo letteraria, ma religiosa, politica e civile:

1. *Il Martelli . . . francese*: Pier Iacopo Martello, che derivò dal teatro francese temi e modi d'espressione e, riproducendo in una coppia di settenari il ritmo dell'alessandrino, dette vita al metro da lui detto martelliano, è ricordato solamente qui. L'altro suo aspetto, di scrittore satirico, autore del *Femia sentenziato* (Milano 1724) contro Scipione Maffei, è accennato, sia pure di sfuggita, nel saggio cit. sul Parini. 2. *La Tartana degl'influssi per l'anno bisestile 1756*, Parigi [ma Venezia] 1757, «A' lettori», IV, vv. 1-2; V, 1-3; VII, 1-2 e 7-8. Com'è noto, in *Originale* e *Saccheggio* sono rispettivamente adombrati il Goldoni e Pietro Chiari.

*Usciti son certi autorevol dotti,
con un tremuoto di nuova scienza,
che han tutti gli scrittori mal condotti.*

*Tratto il lor, di saper non ci è semenza,
dicono che gli autor morti fur cotti,
e condannano i vivi all'astinenza.¹*

*Veggonsi certe nuove Marianne,
certi baron, certe marchese impresse,
certe fraschette buse come canne,
e le battezzan poi filosofesse,
che il mal costume introducono a spanne:
credo il dimonio al torchio le mettesse.
Chi dice: — Egli è un comporre alla francese. —
Certo è peggior del mal di quel paese.²*

La sua *Marfisa*³ è una caricatura de' nuovi romanzi, alla maniera del Chiari. Carlomagno e i paladini diventano oziosi e vagabondi; Bradamante una spigolista casalinga; Marfisa, l'eroina, guasta da' libri nuovi, vaporosa, sentimentale, isterica, bizzarra, e finisce tisica e pinzochera. La mira era alle donne del Chiari e de' romanzi in voga. Gli pareva che quel predicar continuo dritti naturali, leggi naturali, religione naturale, uguaglianza, fratellanza, dovesse render gli uomini cattivi sudditi, ammaestrandoli di troppe cose, e avvez-zandoli a guardare con invidia al di sopra della loro condizione. Questo pericolo era più grave, quando massime tali fossero predi-cate in teatro, che non era una scola, ma un passatempo, e invocava contro i predicatori di così nuova morale la severità dei governi. Il povero Chiari non ci capiva nulla. Goldoni, che era un puro ar-tista, come il Metastasio, buon uomo e pacifico, e che di tutto quel movimento del secolo non vedeva che la parte letteraria, dovea tra-scolare a sentirsi dipingere poco meno che un ribelle, un nemico della società. Vi si mescolarono gl'interessi delle compagnie co-miche, che si disputavano furiosamente gli scarsi guadagni. Gozzi difendeva la compagnia Sacchi, tornata di Vienna, e trovato il suo posto preso dalle compagnie Chiari e Goldoni. Il Sacchi era l'ul-

1. *La Tartana degli influssi per l'anno bisestile 1756*, sonetto introduttivo *Disperazione del detto scrittore*, vv. 9-14. 2. *Ibid.*, XII. Il primo verso suona: «Leggonsi certe nuove Marianne». 3. Sulla *Marfisa bizzarra*: «satira del mondo moderno», e ultimo poema dell'immaginazione, quale poteva concepirlo il Gozzi «mai uscito dal suo piccolo mondo» si vedano le lezioni sulla poesia cavalleresca; ed. cit., pp. 174-5.

timo di quei valenti improvvisatori comici, che giravano l'Europa e mantenevano la riputazione della commedia italiana a Vienna, a Parigi, a Londra. Musicisti, cantanti e improvvisatori erano la merce italiana che ancora avea corso di là dalle Alpi. La commedia a soggetto, alzatasi sulle rovine delle commedie letterarie, accademiche e noiose, era padrona del campo a Roma, a Napoli, a Bologna, a Milano, a Venezia. Era della vecchia letteratura il solo genere vivo ancora, considerato gloria speciale d'Italia, e solo che ricordasse ancora in Europa l'arte italiana. Gli attori venuti in qualche fama andavano a Parigi, dov'erano meglio retribuiti. Ma come a Parigi Molière fondava la commedia francese, combattendo le commedie a soggetto italiane; così a Venezia Goldoni, vagheggiando a sua volta una riforma della commedia, l'avea forte con le maschere e con le commedie a soggetto. Questo pareva al Gozzi quasi un delitto di lesa-nazione, un attentato ad una gloria italiana. La contesa oggi sembra ridicola, e pare che potevano vivere in buon'amicizia l'uno e l'altro genere. Ma ci era la passione, e ci era l'interesse, e i sanguis si scaldarono, e molte furono le dispute, insino a che Goldoni, cedendo il campo, andò a Parigi. La sua fama s'ingrandì, e impose silenzio al Baretti e rispetto al Gozzi, soprattutto quando Voltaire lo ebbe messo accanto a Molière.¹ Da tutto quell'arruffio non uscì alcun progresso notevole di critica, essendo i *Ragionamenti* del Gozzi² pieni più di bile che di giudizio, e vuote e confuse generalità, come di uomo che non conosca con precisione il valore de' vocaboli e delle quistioni. Ma ne uscirono i primi tentativi della nuova letteratura, le commedie del Goldoni e le fiabe del Gozzi, la commedia borghese e la commedia popolana.

Carlo Goldoni era, come Metastasio, artista nato.³ Di tutti e due

1. *soprattutto* . . . Molière: allude alla lettera di Voltaire al Goldoni, che questi premise alla stampa della *Pamela maritata* (Venezia, Pasquali, 1761, t. 1); riportata e acridamente commentata dal Baretti nella *Frusta letteraria*, ed. cit., iv, pp. 941 sgg.; e specialmente al famoso epigramma inviato da Voltaire all'Albergati Capacelli e stampato nella stessa prefazione alla *Pamela*: «On ne savait à quel titre / on doit juger ses écrits. / Dans ce procès, on a pris / la nature pour arbitre. / Aux critiques, aux rivaux, / la nature a dit sans feinte: / Tout auteur a ses défauts, / mais ce Goldoni m'a peinte».

2. i *Ragionamenti* del Gozzi: il *Ragionamento ingenuo* cit. e l'*Appendice al Ragionamento*, t. v, pp. 3-72. Sulla fragilità critica e sul carattere pamphletistico dei due scritti del Gozzi, cfr. anche più oltre, p. 780.

3. Per la storia della critica goldoniana fino al De Sanctis e per il carattere in parte moralistico, d'ispirazione romantico-risorgimentale del suo giudizio, cfr. Filippo Zampieri, in *Classici italiani* cit., II, pp. 139-83.

se ne voleva fare degli avvocati. Anzi Goldoni fece l'avvocato con qualche successo. Ma alla prima occasione correva appresso agli attori, insino a che il natural genio vinse. Tentò parecchi generi, prima di trovare sé stesso. Zeno e Metastasio erano le due celebrità del tempo; il dramma in musica era alla moda. Scrisse l'*Amalasunta*, il *Gustavo*, l'*Oronte*, più tardi il *Festino* e qualche altro melodramma buffo; scrisse anche tragedie, la *Rosmonda*, la *Griselda*, l'*Enrico*, e tragicommedie, come il *Rinaldo*. Poeta stipendiato di compagnie corniche, costretto in ciascuna stagione teatrale di dare parecchie opere nuove, e in una stagione ne die' sedici, saccheggiò, raffazzonò, tolse di qua e di là ne' repertorii italiani e francesi, e anche ne' romanzi. Non ci era ancora il poeta, ci era il mestierante; ci era Chiari, non ci era ancora Goldoni. Trattava ogni maniera di argomento secondo il gusto pubblico, commedie sentimentali, commedie romanzesche, come la *Pamela*, *Zelinda e Lindoro*, la *Peruviana*, la *Bella selvaggia*, la *Bella georgiana*, la *Dalmatina*, la *Scozzese*, l'*Incognita*, l'*Ircana*,¹ raffazzonamenti la più parte e imitazioni francesi. Scrisse anche commedie a soggetto, come *Il figlio di Arlecchino perduto e ritrovato*, le *Trentadue disgrazie di Arlecchino*. Si rivelò a sé stesso e al pubblico nella *Vedova scaltra*. Cominciarono le critiche, e cominciò lui ad avere una coscienza d'artista. La vecchia letteratura ondeggiava tra il seicentismo e l'arcadico, il gonfio e il volgare. Goldoni nelle sue *Memorie* dice:

I miei compatriotti erano accostumati da lungo tempo alle *farse triviali* e agli *spettacoli giganteschi*.² La mia versificazione non è mai stata di stil sublime; ma ecco appunto quel che bisognava per ridurre a poco a poco nella ragione un pubblico accostumato alle iperboli, alle antitesi, ed al ridicolo del gigantesco e romanzesco.

Per sua ventura gli capitò una buona compagnia.

— Ora, — diceva io a me medesimo — ora sto bene, e posso lasciare il campo libero alla mia fantasia. Ho lavorato quanto basta sopra vecchi soggetti. Avendo presentemente attori che promettono molto, convien creare,

1. *Ircana*: esattamente la trilogia di *Ircana*, che comprende *La sposa persiana*, *Ircana in Fulfa* e *Ircana in Ispaan*. Dei lavori ricordati la maggior parte sono di derivazione francese: *La Peruviana*, ispirato alle *Lettres d'une Péruvienne* di Françoise de Graigny, *La bella selvaggia* all'*Histoire générale des voyages* dell'abbé Prévost, *La Dalmatina* alle *Amazones* di madame du Boccage, *La Scozzese* all'*Écossaise* di Voltaire. 2. *Mémoires*, parte II, cap. III. Nella traduzione dell'ed. Zatta, voll. 3, Venezia 1788; vol. II, p. 24. Il periodo che segue, *ibid.*, parte I, cap. XXXVI; ed. cit., I, p. 259.

conviene inventare. Ecco forse il momento di tentare quella riforma, che ho in vista da così lungo tempo. Convien trattare soggetti di carattere: essi sono la sorgente della buona commedia; ed è appunto con questi che il gran Molière diede principio alla sua carriera, e pervenne a quel grado di perfezione, che gli antichi ci avevano soltanto indicato, e che i moderni non hanno ancor potuto eguagliare.¹

Goldoni conosceva pochissimo Plauto e Terenzio; faceva di cappello a Orazio e Aristotile; rispettava per tradizione le regole; ma dice: «Non ho mai sacrificata una commedia che poteva esser buona ad un pregiudizio che la poteva render cattiva».² Ciò che chiama pregiudizio è l'unità di luogo. La sua scarsa coltura classica avea questo di buono, che tenea il suo spirito sgombro da ogni elemento che non fosse moderno e contemporaneo. Ciò ch'egli vagheggia non è la commedia dotta, regolata, letteraria, alla latina o alla toscana, di cui ultimo esempio dava il Fagiuoli, ma la buona commedia, com'egli la concepiva. «La commedia essendo stata la mia tendenza, la buona commedia dee esser la mia meta.»³ E il suo concetto della buona commedia è questo: «Tutta l'applicazione che ho messa nella costruzione delle mie commedie, è stata quella di non guastar la natura».⁴ Carattere idillico, superiore a' pettegolezzi e alle invidiuzze provinciali del letterato italiano, pigliandosi la buona e la cattiva fortuna con eguaglianza d'animo, quest'uomo che visse i suoi bravi ottantasei anni e morì a Parigi pochi anni dopo il Metastasio, morto a Vienna, dice di sé:

Il morale da me è analogo al fisico; non temo né il freddo né il caldo, e non mi lascio infiammar dalla collera, né ubbriacar dalla gioia.⁵

Con questo temperamento più di spettatore che di attore, mentre gli altri operavano, Goldoni osservava e li coglieva sul fatto. La natura bene osservata gli pareva più ricca che tutte le combinazioni della fantasia. L'arte per lui era natura, era ritrarre dal vero. E riuscì il Galileo della nuova letteratura. Il suo telescopio fu l'intuizione netta e pronta del reale, guidata dal buon senso. Come Galileo proscrisse dalla scienza le forze occulte, l'ipotetico, il congetturale, il soprannaturale, così egli volea proscrivere dall'arte il fantastico, il gigantesco, il declamatorio e il rettorico. Ciò che

1. *Mémoires*, parte I, cap. XL; ivi, p. 294. 2. *Ibid.*, parte II, cap. III; vol. II, p. 26. 3. *Ibid.*, parte I, cap. XI; vol. I, p. 295. 4. *Ibid.*, parte III, cap. XI; vol. III, p. 288. 5. *Ibid.*, parte III, cap. XXXVIII; ivi, p. 279.

Molière avea fatto in Francia, lui voleva tentare in Italia, la terra classica dell'accademia e della retorica. La riforma era più importante che non apparisse; perché, riguardando specialmente la commedia, avea a base un principio universale dell'arte, cioè il naturale nell'arte, in opposizione alla maniera e al convenzionale. Goldoni avea da natura tutte le qualità che si richiedevano al difficile assunto: finezza di osservazione e spirito inventivo, misura e giustezza nella concezione, calore e brio nella esecuzione. La *Mandragola*, capitatagli ch'era giovanissimo, gli avea fatta molta impressione. Il *Misanthropo*, l'*Avaro*, il *Tartufo*, le *Preziose*, e simili commedie di Molière compirono la sua educazione.¹ Il fondamento della commedia italiana era l'intreccio; la buona commedia, come la concepiva lui, dovea avere a fondamento il carattere. — Voi avete la commedia d'intreccio; io voglio darvi la commedia di carattere — diceva Goldoni. E commedia di carattere era tirare l'effetto non dalla molteplicità di avvenimenti straordinarii, ma dallo svolgimento di un carattere nelle situazioni anche più ordinarie della vita. Era tutt'un altro sistema, e non solo nella commedia, ma nello scopo e ne' mezzi dell'arte. Il protagonista nel primo sistema è il caso o l'accidente, le cui bizzarre combinazioni generano il maraviglioso. Gli uomini ci stanno come figure o comparse, appena schizzati, avvolti nel turbine degli avvenimenti. La vita è nella superficie: l'interno è occulto. In questa superficialità ottusa si era consunta la vecchia letteratura, ed esaurite tutte le forme del maraviglioso, non bastava più a conseguire l'effetto con mezzi proprii, senza il sussidio del canto, della musica, del ballo, della mimica, della declamazione. La parola non era più il principale, era l'accessorio, il semplice tema, l'occasione. Anche la commedia si credea inetta a conseguire il suo effetto senza il sussidio delle maschere, senza quell'improvviso de' lazzi degli Arlecchini, de' Truffaldini, de' Brighella e de' Pantaloni. Ora l'idea fissa di Goldoni era che la commedia potea per sé sola interessare il pub-

1. *La Mandragola* . . . educazione: cfr. *Mémoires*, parte I, cap. x: « C'était la première pièce de caractère qui m'était tombée sous les yeux, et j'en étais enchanté. J'aurais désiré que les auteurs italiens eussent continué, d'après cette comédie, à en donner d'honnêtes et décentes, et que les caractères puisés dans la nature eussent remplacé les intrigues romanesques. Mais il était réservé à Molière l'honneur d'ennoblir et de rendre utile la scène comique, en exposant les vices et les ridicules à la dérision et à la correction ».

blico, e che non le era necessario a ciò lo spettacoloso, il gigantesco, il meraviglioso in maschera e senza maschera. La sua riforma era in fondo la restaurazione della parola, la restituzione della letteratura nel suo posto e nella sua importanza, la nuova letteratura. E vide chiaramente che a ristaurare la parola bisognava non lavorare intorno alla parola, ma intorno al suo contenuto, rifare il mondo organico o interiore dell'espressione. Questo vide nella commedia, e mirò a instaurarvi non gli elementi formali e meccanici, ma l'interno organismo, sopra questo concetto, che la vita non è il gioco del caso o di un potere occulto, ma è quale ce la facciamo noi, l'opera della nostra mente e della nostra volontà. Concetto del Machiavelli, dal quale usciva la *Mandragola*. Perciò il protagonista è l'uomo, con le sue virtù e le sue debolezze, che crea o regola gli avvenimenti, o cede in balia di quelli. Manca a Goldoni non la chiarezza, ma l'audacia della riforma, obbligato spesso a concessioni e a mezzi termini per contentare il pubblico, la compagnia e gli avversari. E, come era il suo carattere, vinse talora più con la pazienza o la destrezza, che con la risoluta tenacità de' propositi. Di queste concessioni trovi i vestigi nelle sue migliori commedie, dove non rifiuta certi mezzi volgari e grossolani di ottenere gli applausi della platea. E mi spiego come insino all'ultimo continuò nel romanzesco, nel sentimentale e nell'arlecchinesco: le necessità del mestiere contrastavano alle aspirazioni dell'artista. D'altra parte, intento all'interno organismo della commedia, neglesse troppo l'espressione, e per volerla naturale la fece volgare, sì che le sue concezioni si staccano vigorose da una forma più simile a pietra grezza che a marmo. Ciò che in lui rimane è quel mondo interno della commedia, tolto dal vero e perfettamente sviluppato nelle situazioni e nel dialogo. Il centro del suo mondo comico è il carattere. E questo non è concepito da lui come un aggregato di qualità astratte, ma è colto nella pienezza della vita reale, con tutti gli accessori. Base è la società veneziana nella sua mezzanità, più vicina al popolo che alle classi elevate: ciò che dà più presa al comico per quei moti improvvisi, ineducati, indisciplinati, che son propri della classe popolana, alla quale si accostava molto la borghesia veneta, non giunta ancora a quel raffinamento e delicatezza di forme, che sono come l'aria della civiltà. I caratteri, come il maldicente, il bugiardo, l'avaro, l'adulatore, il cavalier servente, inviluppati in quest'atmosfera, escono fuori vivi, coloriti, originali, nuovi, vi con-

traggono la forma della loro esistenza. Ci è nel loro impasto del grossolano e dell'improvviso; anzi qui è la fonte del comico. Cadendo in nature di uomini non disciplinate dall'educazione, paion fuori in modo subitaneo, e senza freno o ritegno o riguardo, in tutta la loro forza primigenia, e producono con quella loro improvvisa grossolanità la più schietta allegria, tipo il *Burbero benefico*. Non essendo concezioni subbiettive e astratte, ma studiate dal vero e colte nel movimento della vita, il comico non si sviluppa per via di motti, riflessioni e descrizioni, ciò che dicesi propriamente spirito, e appartiene a una società più colta e raffinata, ma erompe nella brusca vivacità delle situazioni e dei contrasti. Il Goldoni è felicissimo a trovare situazioni tali che il carattere vi possa sviluppare tutte le sue forze. La situazione è per lo più unica, semplice, naturalissima, sobriamente variata, messa in rilievo da qualche contrasto, di rado complicata o involuppata, graduata con un crescendo di movimenti drammatici, e ti porta rapidamente alla fine tra la più viva allegria. Indi viene la superiorità del suo dialogo, che è azione parlata, di rado interrotta o raffreddata per soverchio uso di riflessioni e di sentenze. La situazione non è mai perduta di vista, non digressioni, non deviazioni, rari intermezzi o episodii; nessuna parte troppo accarezzata o rilevata; onde è che l'interesse è nell'insieme, e di rado se ne stacca un personaggio, una scena, un motto. Tutto è collegato saldamente con tutto; la situazione è il carattere stesso in posizione, nelle sue determinazioni; l'azione è la stessa situazione nel suo sviluppo; il dialogo è la stess'azione ne' suoi movimenti. Questo mondo poetico ha il difetto delle sue qualità: nella sua grossolanità è superficiale, e nella sua naturalezza è volgare. In quel suo correre diritto e rapido il poeta non medita, non si raccoglie, non approfondisce; sta tutto al di fuori, gioioso e spensierato, indifferente al suo contenuto, e intento a caricarlo quasi per suo passatempo, e con l'aria più ingenua, senza ombra di malizia e di mordacità: onde la forma del suo comico è caricatura allegra e smaliziata, che di rado giunge all'ironia. Nel suo studio del naturale e del vero trascura troppo il rilievo, e, se ha il brio del linguaggio parlato, ne ha pure la negligenza; per fuggire la rettorica, casca nel volgare. Gli manca quella divina malinconia, che è l'idealità del poeta comico e lo tiene al di sopra del suo mondo, come fosse la sua creatura che accarezza con lo sguardo e non la lascia che non le abbia data l'ultima

finitezza. Attribuiscono il difetto alla sua ignoranza della lingua ed alla soverchia fretta; il che, se vale a scusare le sue scorrezioni, non è bastante a spiegare il crudo e lo sciacquo del suo colorito.

La nuova letteratura fa la sua prima apparizione nella commedia del Goldoni, annunziandosi come una ristaurazione del vero e del naturale nell'arte. Se la vecchia letteratura cercava ottenere i suoi effetti, scostandosi possibilmente dal reale, e correndo appresso allo straordinario o al maraviglioso nel contenuto e nella forma, la nuova cerca nel reale la sua base, e studia dal vero la natura e l'uomo. La maniera, il convenzionale, il rettorico, l'accademico, l'arcadico, il meccanismo mitologico, il meccanismo classico, l'imitazione, la reminiscenza, la citazione, tutto ciò che costituiva la forma letteraria, è sbandito da questo mondo poetico, il cui centro è l'uomo, studiato come un fenomeno psicologico, ridotto alle sue proporzioni naturali, e calato in tutte le particolarità della vita reale. Vero è che la realtà è appena lambita, e le sue profondità rimangono occulte. Ma la via era quella, e in capo alla via trovi Goldoni.

A Carlo Gozzi pareva che quel vero e quel naturale fosse la tomba della poesia; e quando il successo del Goldoni gl'impose rispetto, parlando pure con riguardo dell'avversario, non poté risolversi ad accettare per buona la sua riforma. Il romanzesco, il gigantesco, l'arlecchinesco, o, in altri termini, il mirabile e il fantastico, gli parevano elementi essenziali della poesia; quel ritrarre dal reale gli pareva una volgarità.¹ D'altra parte non vedea senza rincrescimento assalita da ogni parte la commedia a soggetto, che gli sembrava una gloria italiana. Dicevano che l'era oramai un vecchio repertorio, che l'era ridotta a mero meccanismo, che l'era una scuola d'immoralità, di scurrilità, roba da trivio, «goffe buffonate, fracidumi indecenti in un secolo illuminato». C'era esagerazione nelle accuse, ma un fondamento di verità c'era. La commedia improvvisa, dell'arte o a soggetto, era isterilita, come tutt'i generi della vecchia letteratura, e tutti quei lazzi che tanto divertivano erano con poca varietà un vecchiume trasmesso da una generazione all'altra: si viveva sul passato, i nuovi attori riprodu-

1. *quel ritrarre* . . . *volgarità*: cfr. *Ragionamento ingenuo* cit.: «Espose sul teatro tutte quelle verità, che gli si pararono dinanzi, ricopiate materialmente e trivialmente, e non imitate dalla natura, né coll'eleganza necessaria ad uno scrittore»; ed. cit., I, p. 48.

cevano gli antichi; la parte improvvisata era così poco nuova e improvvisa, come la parte scritta. Piaceva più che la commedia letteraria, perché ci era sempre maggior comunione col pubblico; ma oramai quel Dottor bolognese e Truffaldino stancavano, come un professore che ripeta ogni anno lo stesso corso. I letterati e i fautori delle commedie regolate ne pigliavano argomento per dichiarar guerra alle maschere e volevano proscrivere addirittura quel genere di commedia, «indecente in un secolo illuminato». Gozzi che l'avea contro quei lumi, e vedea di mal occhio tutte quelle novità che ci venivano d'oltr'alpe, se ne fece paladino, e scese in campo co' ragionamenti e coll'esempio, scrivendo sotto nome di «fiabe» commedie con le maschere, e perciò con una parte improvvisata, le quali ebbero successo grandissimo, e oggi sono quasi dimenticate. Gozzi pareva a quel tempo un retrivo, e Goldoni era il riformatore; pure avrei desiderato a Goldoni un po' di quella fibra rivoluzionaria ch'era in quel retrivo: ché così sarebbe proceduto più ardito e conseguente nella sua riforma. Il taciturno solitario Gozzi, come lo chiamavano, era uomo d'ingegno, e perciò penetrato della vita contemporanea, e trasformato senza saperlo da quelle stesse idee nuove, che gli movevano la bile. Volendo ristaurare il vecchio, si chiari novatore e riformatore, e correndo dietro alla commedia a soggetto, s'incontrò nella commedia popolana, e ne fissò la base. Grande confusione era nella sua testa,¹ come si vede da' suoi ragionamenti; indi la sua debolezza. Goldoni sa quello che vuole, ha la chiarezza dello scopo e dei mezzi, e va diritto e sicuro: perciò la sua influenza rimase grandissima. Ma Gozzi non ha chiaro lo scopo, e vuole una cosa e fa un'altra, e procede a balzi, tirato da varie correnti. Vuole favorire le maschere; vuole parodiare gli avversarii; vuole rifare Pulci e Ariosto, ristaurando il fantastico; vuole toscaneggiare, e vuole insieme essere popolare e corrente; vuol ricostruire il vecchio e comparir nuovo. Fini transitorii, i quali poterono interessare i contemporanei, dargli vinta la causa nella polemica e nel teatro, e che oggi sono la parte morta del suo lavoro. Queste intenzioni penetrano in tutta la composizione, come elementi perturbatori, e rimasti inconciliati. Ciò che resta di lui è il concetto della commedia popolana, in opposizione alla commedia borghese. Le maschere, cioè certi caratteri o

1. *nella sua testa*: così nel ms. Nelle edizioni Morano e successive: «nella testa».

caricature tipiche del popolo, come Tartaglia, Pantalone, Truffaldino, Brighella, Smeraldina, rimangono nella sua composizione come elementi di obbligo e convenzionali, accessori spesso grotteschi e insipidi per rispetto al contenuto, innestati e sovrapposti. Il contenuto è il mondo poetico com'è concepito dal popolo, avido del meraviglioso e del misterioso, impressionabile, facile al riso e al pianto. La sua base è il soprannaturale, nelle sue forme, miracolo, stregoneria, magia. Questo mondo dell'immaginazione tanto più vivo, quanto meno l'intelletto è sviluppato, è la base naturale della poesia popolana sotto le sue diverse forme, conti, novelle, romanzi, storie, commedie, farse. La vecchia letteratura se n'era impadronita; ma per demolirlo, per gittarvi entro il sorriso incredulo della colta borghesia. Rifare questo mondo nella sua ingenuità, drammatizzare la fiaba o la fola, cercare ivi il sangue giovine e nuovo della commedia a soggetto, questo osò Gozzi in presenza di una borghesia scettica e nel secolo de' lumi, nel secolo degli spiriti forti e de' belli spiriti. E riuscì a interessarvi il pubblico, perché quel mondo ha un valore assoluto, e risponde a certe corde che, maneggiate da abile mano d'artista, suonano sempre nell'animo: ciascuno ha entro di sé più o meno del fanciullo e del popolo. E poiché il pubblico s'interessava ancora alla commedia del Goldoni, se ne doveva concludere, se le conclusioni ragionevoli fossero possibili in mezzo alla disputa, che tutti e due i generi erano conformi al vero, l'uno rappresentando la società borghese nella sua mezza coltura, e l'altro il popolo nelle sue credulità e ne' suoi stupori. E tutti e due erano una riforma della commedia ne' due suoi aspetti, la commedia dotta e la commedia improvvisa: era l'apparizione della nuova letteratura. Ma questo che fece Gozzi non era precisamente quello che credeva di fare. Ci si messe per picca e per occasione, disprezzava il pubblico che l'applaudiva, non prendeva sul serio la sua opera, e perché Goldoni imitava dal vero, s'innamorò lui del romanzesco e del fantastico. Ora l'arte non è un capriccio individuale, e perché Shakespeare ti piace, non ne viene che tu possa rifare Shakespeare, quando anche avessi forza da ciò. L'arte, come religione e filosofia, come istituzioni politiche ed amministrative, è un fatto sociale, un risultato della coltura e della vita nazionale. Gozzi voleva rifare un mondo dell'immaginazione, quando egli medesimo segnava la dissoluzione di quel mondo nella *Marfisa*, quando la parte colta e intelligente della nazione era

mossa da impulsi affatto contrarii, e quando il popolo, ebete nella sua miseria, stava come una massa inerte, e non dava segno di vita letteraria. Se Gozzi fosse sceso in mezzo al popolo, e vi avesse attinte le sue ispirazioni, potea forse fare opera viva. Ma Gozzi era aristocratico, odiava tutte quelle novità, che sentivano troppo di democrazia, e viveva co' suoi Granelleschi in un ambiente puramente letterario. Rimase perciò un letterato, non divenne un poeta. Oltre a ciò, un fatto letterario in quel tempo non potea sorgere di mezzo al popolo, divenuto acqua stagnante; un movimento c'era, e veniva dalla borghesia, e con quelle tendenze si sviluppava la vita nazionale in tutt'i suoi indirizzi. Creare un mondo d'immaginazione, quando la guerra era appunto contro l'immaginazione in nome della scienza e della filosofia, era un andare a ritroso. Gozzi nacque troppo presto. Venne il tempo che la borghesia, spaventata da quelle esagerazioni che stomacavano Gozzi, si riaffermò a quel mondo soprannaturale, come a tavola di salute. Quello era il tempo di Gozzi; e Gozzi ci fu, e si chiamò Manzoni. Al suo tempo Gozzi fu un elemento contraddittorio e perciò inconcludente; e la sua idea, altamente estetica in astratto, riuscì un fatto letterario e artificiale. Volea ristorare l'antico, odiava le novità, e senza saperlo le portava nel suo seno: ond'è che tratta quel suo mondo dell'immaginazione a quello stesso modo che il forense Goldoni rappresenta la sua società borghese. Gli manca il chiaroscuro, gli manca l'impressione e il sentimento del soprannaturale, anzi il suo studio è di rappresentarlo con tutte le apparenze della naturalezza, come fosse un fatto vulgare e ordinario, a quel modo che andava predicando Goldoni. Perciò il suo stile non ha rilievo, il suo colorito non ha trasparenza, le sue tinte non sono fuse, e volendo esser naturale spesso ti casca nell'insipido e nel volgare. La naturalezza di questo mondo è nella ingenuità delle sue impressioni, curiosità, meraviglia, sospensione, terrore, collera, pianti, riso, com'è ne' racconti delle società primitive. Questa ingenuità è perduta, la naturalezza di Gozzi è negligenza e volgarità. Quelle apparizioni non hanno per lui serietà, sono giochi e passatempi; perciò scherzi abborracciati, e senza alcun valore proprio, che, aiutati dalla mimica, da' lazzi, dallo scenario, potevano produrre effetto nella rappresentazione, e alla lettura piacciono, senza che ti lascino nell'animo alcun vestigio. Il Baretti predicava in lui un nuovo Shakespeare, e quando gli fallì alla prova,

se la prese con lui furiosamente, come l'avesse tradito, e dovea prendersela con sé medesimo, che andava sognando un Shakespeare nel secolo decimottavo.¹ Che avvenne? La commedia popolana ritornò nel suo pantano, con le sue maschere, le sue indecenze e le sue volgarità, e di Gozzi rimase una bella idea, presto dimenticata. La società prendeva altra via, e seguiva Goldoni.

Il movimento a Venezia rimase puramente letterario. C'era un centro toscaneggiante nell'accademia de' Granelleschi, divenuta presto ridicola, della quale erano anima i fratelli Gozzi; e c'era dall'altra parte Goldoni con intenzioni più alte, che attingevano l'organismo dell'arte. Il solo Carlo Gozzi presentì il significato politico del movimento, e sonò la campana a stormo; ma nessuno rispose, perché il nemico non si trovò. Goldoni anche a Parigi non ci capiva nulla in quel vertiginoso rimescolio d'idee, e Rousseau non era per lui che un fenomeno curioso, un magnifico carattere da commedia, qualche cosa come il « burbero benefico ». ² Questa sua concentrazione in un punto solo e la sua perfetta innocenza in tutto l'altro fu la sua forza e la sua debolezza. La sua idea fissa, ch'era rappresentare dal vivo e dal vero e non guastar la natura, era il principio rinnovatore della letteratura, negazione dell'Arcadia, ricostituzione del contenuto e della forma, incarnato in alcune commedie di esecuzione più o meno perfetta, ma tutte indimenticabili per la chiarezza e la verità della concezione, delle situazioni e de' caratteri: qui fu la sua forza. E la sua debolezza fu il carattere meramente letterario della sua riforma, che lo tiene nella superficie e gli fa produrre un mondo locale e particolare, a cui la sua indifferenza religiosa, filosofica, politica, morale, sociale, la sua poca coltura, la scarsità de' suoi motivi interni toglie rilievo e vigore, toglie

1. *Il Baretto . . . decimottavo*: si riferisce alla pagina in cui il Baretto esalta l'originalità del Gozzi: « il più sorprendente genio che dopo Shakespeare sia comparso in alcun secolo o paese »; *Gl'Italiani, o sia Relazione degli usi e costumi d'Italia*, Milano 1818, p. 75 (il saggio, *An account of the manners and customs of Italy*, era apparso a Londra nel 1768 e fu poi tradotto dallo stesso Baretto), e al ben diverso giudizio, da lui espresso quindici anni dopo nella lettera a Francesco Carcano del 12 marzo 1784: « Ma che volete? L'animale ha guasti tutti i suoi drammi ficcando in essi que' suoi maladetti Pantaloni e Arlecchini, e Tartagli, e Brighelli, che non doveva mostrare se non sulla scena per dar gusto alla nostra canaglia . . . Un mucchio d'oro e di sterco a quel modo che non s'è visto più mai . . . »; *Opere* cit., IV, pp. 291-2. 2. *Goldoni . . . benefico*: per l'incontro parigino con Rousseau, la loro conversazione sul *Bourru bienfaisant* e le relative considerazioni di Goldoni sul filosofo ginevrino, cfr. *Mémoires*, parte III, capp. XVI-XVII.

quella idealità, che viene da un significato generale e permanente. Cosa manca a Goldoni? Non lo spirito, non la forza comica, non l'abilità tecnica: era nato artista. Mancò a lui quello che a Metastasio: gli mancò un mondo interiore della coscienza, operoso, espansivo, appassionato, animato dalla fede e dal sentimento. Mancò a lui quello che mancava da più secoli a tutti gl'italiani, e che rendeva insanabile la loro decadenza: la sincerità e la forza delle convinzioni. Ciò che attestava una possibile rigenerazione, era la riapparizione di quel mondo interiore negli spiriti più eletti, che rimetteva in moto il cervello, e svegliava il sentimento. Il maggiore impulso veniva dal di fuori. Ma l'entusiasmo pubblico mostrava che ci era la materia atta a riceverlo, e che l'Italia dopo lungo riposo si rimetteva in via. Nel Mezzodì l'attività speculativa da Telesio a Coco¹ non mancò mai, e vi si era formata una scuola liberale, che avea per materia la quistione giurisdizionale, e si andava allargando a tutte le utili riforme nell'assetto dello Stato: quando le nuove idee vi si affacciarono, trovarono gli spiriti educati e pronti a riceverle, e se ne fecero interpreti eloquenti ed efficaci Filangieri, Pagano e Galiani. Vi si andava così elaborando un nuovo contenuto in una forma piena di spirito e di movimento, spesso ingegnosa e appassionata, filosofia volgarizzata, col linguaggio vivo e spiritoso della gazzetta. Farse, tragedie, commedie, orazioni, dissertazioni, prediche, trattati, sonetti, canzoni, tutt'i generi della vecchia letteratura continuavano la loro vita solita e meccanica, senza alcun segno di movimento nel loro interno organismo, imitazioni, raffazzonamenti, contraffazioni, un mondo di convenzione accolto con applausi di convenzione. Già Salvator Rosa avea a suon di tromba mosso guerra alla declamazione e alla rettorica, senz'accorgersi che faceva della rettorica anche lui.² Un po' di rettorica c'era pure in alcuno di quegli scrittori, massime in Filangieri, ma vivificata dalla novità e importanza delle cose, e da quello spirito moderno e contemporaneo che desta sempre la più viva partecipazione. Il sentimento puramente letterario, errante in quelle provincie tra il voluttuoso, l'ingegnoso e il sentimentale, ciò che vi rendea così popolari il Tasso e il Marino, stagnato il movimento letterario,

1. *Coco*: così nel ms. e nelle edizioni Morano, come anche nell'edizione Barbèra del *Saggio storico sulla rivoluzione napoletana* (Firenze 1865), secondo la grafia mantenutasi per tutto l'Ottocento. 2. *Già Salvator . . . lui*: cfr. p. 619 e relativa nota 2.

s'era trasformato nel sentimento musicale, e vi educava Metastasio, e vi apparecchiava quella scuola immortale di maestri di musica, che furono i veri padri di un'arte serbata a così grandi destini. La musica sorgeva animata da quegli stessi impulsi che non trovavano più soddisfazione nella imputridita forma letteraria, sorgeva tutta melodia, piena di voluttà, di spirito e di sentimento. Mentre l'attività speculativa e il sentimento musicale si andava sviluppando nel mezzogiorno d'Italia, e Goldoni tentava a Venezia la sua riforma della commedia, Milano diveniva il centro intellettuale e politico della vita nuova, principali motori Pietro Verri e Cesare Beccaria. A Venezia c'era l'accademia de' Granelleschi, a Milano c'era l'accademia de' Trasformati. Lì si concepiva la riforma, come una restaurazione degli studii classici, e si combatteva il Goldoni, ch'era il vero riformatore. Qui dominava sotto tutti gli aspetti lo spirito nuovo, l'enciclopedia vi era penetrata con tutto il corteggio degli scrittori francesi, vi si elaboravano non frasi, ma idee, e per maggior libertà si usava non di rado il dialetto e non la lingua. Ci erano i due Verri, il Beccaria, il Baretti, il Balestrieri, il Passeroni; ci era il fiore dell'intelligenza milanese. Si chiamavano i Trasformati, e si può dire che filosofia, legislazione, economia, politica, morale, tutto lo scibile era già trasformato nelle loro menti, con più o meno di chiarezza e di coscienza. La letteratura non potea sfuggire a questa trasformazione, e alla solennità classica succedeva una forma svelta e naturale, e ne' più briosa e sentimentale alla francese. Si rideva a spese di Alessandro Bandiera, che voleva insegnar lingua e stile al padre Segneri, da lui tenuto non abbastanza boccaccevole, e di padre Branda, che levava a cielo l'idioma toscano e scriveva vituperii del dialetto.¹ Il Passeroni metteva in canzone quella vecchia società nella *Vita di Cicerone* e nelle *Favole esopiane*, e alla vuota turgidezza del Frugoni, ai lamberci dell'Algarotti, a' lezzi del Bettinelli, che erano i tre poeti alla moda, opponeva quel

1. *Si rideva . . . dialetto*: si riferisce alle polemiche sostenute dall'Accademia dei Trasformati, e per essa dal Parini (cfr. più oltre, pp. 787-8), contro il purismo pedantesco e cruschevole del servita Alessandro Bandiera, senese (1699-1770), che in nome del Boccaccio e della lingua trecentesca censurava nei suoi *Pregiudizii delle umane lettere* (Venezia 1755) la prosa di Paolo Segneri; nonché contro il barnabita Onofrio Branda, che nel dialogo *Della lingua toscana* (1759) aveva condannato le libertà della lingua dei nuovi scrittori lombardi.

suo scrivere andante, alla buona, tutto buon senso e naturalezza. Bravissimo uomo, senza fiele, senza iniziativa, rideva saporitamente della società, in mezzo alla quale viveva povero e contento.¹ Metastasio, Goldoni e Passeroni erano della stessa pasta, idillici e puri letterati. Sono i tre poeti della transizione. Vedi in loro già i segni di una nuova letteratura, una forma popolare, disinvolta, rapida, liquida, chiara, disposta più alla negligenza che all'artificio. Ma è sempre un giuoco di forma, alla quale manca altezza e serietà di motivi; ci è il letterato, manca l'uomo. Senti in questi riformatori il vecchio uomo italiano, di cui era espressione letteraria l'arcade e l'accademico. Combattevano l'Arcadia, ed erano più o meno arcadi.

In questi tempi di nuove idee e di vecchi uomini nacque Giuseppe Parini, il 22 maggio² del 1729. Venuto dal contado in Milano, cominciò i soliti studii classici sotto i barnabiti, e il padre Branda fu suo maestro di retorica. Il babbo volle farne un prete per nobilitare il casato; ma sul più bello fu costretto per le strettezze domestiche a troncargli i suoi studii e a ingegnarsi per trarre innanzi la vita. Fece il copista e il pedagogo, e ne' dispregi e nella miseria si temprò il suo carattere. Come Metastasio e come tutt'i poeti di quel tempo cominciò arcade, e le sue prime rime le leggi in una raccolta di poesie a cura di quegli accademici.³ Rivelò la sua personalità, combattendo il padre Bandiera e il padre Branda,

1. *Il Passeroni . . . contento*: nel saggio cit. sul Parini: «Uno degli uomini più onesti di quel tempo era Giancarlo Passeroni. Ma era onestà negativa, senza energia e senza iniziativa, un carattere idillico, come Metastasio e Goldoni . . . La sua poca virilità è manifesta nella sua *Vita di Cicerone* . . . i suoi dardi rassomigliano a quelli di Priamo, e non fanno colpo . . . La sua satira è accademica, com'era l'uomo: caricatura scherzosa, spesso goffa, maldicenza di conversazione per passare il tempo»; *Saggi critici*, ed. cit., III, p. 118. 2. *il 22 maggio*: così nel ms. e nelle edizioni Morano, secondo la tradizione, come nella biografia pariniana premessa a *Opere*, a cura di F. Reina, voll. 6, Milano 1801-1804. Croce corregge direttamente nel testo: «23 maggio». Intorno al Parini, oltre al saggio cit., parzialmente rifiuto in queste pagine, si vedano le lezioni giovanili sulla lirica del Settecento; op. cit., I, pp. 159-61, in cui sono già colti e rapidamente fissati i motivi essenziali della poesia delle odi e del *Giorno*. Per la storia della critica precedente e per la posizione del De Sanctis, cfr. Lanfranco Caretti, in *Classici italiani* cit., II, pp. 187-235. 3. *cominciò . . . accademici*: cfr. *Rime degli Arcadi*, t. XIII (Roma 1780), pp. 139-49. Sotto il nome arcadico di Darisbo Elidonio, vi figurano l'ode *La libertà campestre* e quattordici sonetti, di cui dieci erano già stati pubblicati dal Parini, diversi anni avanti, nella sua prima raccolta poetica, *Alcune poesie di Ripano Eupilino*, London [Milano, Bianchi] 1752.

di cui era stato un cattivo scolare.¹ Pare che nella scuola facesse poco profitto, impaziente soprattutto di quei giuochi di memoria, che erano allora la sostanza degli studii. Padrone di sé, ne' ritagli di tempo obbliava la sua miseria, conversando con Virgilio, Orazio, Dante, Ariosto e Berni. E che cosa dovea parergli il padre Branda col suo toscano, o il padre Bandiera co' suoi periodi? Ma, se aveva a dispetto quella pedanteria, non gli rincresceva meno quel francesizzare de' più, divenuto moda nelle alte e basse classi. Usando per il suo mestiere in case signorili, poté studiare dappresso questa strana mescolanza di vecchio e di nuovo, che costituiva allora la società italiana. Già questo pigliar subito posizione, questo soprastare alla lotta e schivarne tutte le esagerazioni mostra una spiccata personalità. Hai innanzi un carattere.

Parini era uomo più di meditazione che di azione. Non aveva il gusto de' piaceri, aveva pochi bisogni, e nessuna cupidigia di onori e di ricchezze. La società non avea presa su di lui: rimase indipendente e solitario, inaccessibile alle tentazioni e a' compromessi, e, come Dante, fece parte da sé.² Quel mondo nuovo, che fermentava negli spiriti, fondato sulla natura e sulla ragione, e in opposizione al fattizio e al convenzionale del secolo, giuntogli attraverso Plutarco e Dante più che per influssi francesi, rimase in lui inalterato, puro di quelle macchie e ombre che vi sovrappongono le vanità e le passioni e gl'interessi mondani, perciò puro di esagerazioni e ostentazioni. Era in lui una interna misura, quell'equilibrio delle facoltà, che è la sanità dell'anima, quella compiuta possessione di sé stesso, che è l'ideale del savio, quella mente retrice,³ che sta sopra alle passioni e alle immaginazioni, e le tiene nel giusto limite. La sua forza è più morale che intellettuale; perché la sua intelligenza si alza poco più su del luogo comune, ed è notevole più per giustezza e misura che per novità e profondità di concetti. Lo alza su' contemporanei la sincerità e vivacità del suo senso morale, che gli dà un carattere quasi religioso, ed è la sua fede e la sua ispirazione. Rinasce in lui quella concordia dell'intendere

1. *combattendo . . . scolare*: intende in particolare *La lettera intorno al libro intitolato «I pregiudizii delle umane lettere», all'abate Pier Domenico Soresi* (1756), in *Opere cit.*, v, pp. 170 sgg. Del padre Onofrio Branda il Parini era stato scolaro al ginnasio Arcimboldi di Milano. 2. *e, come Dante . . . sé*: cfr. *Par.*, xvii, 68-9: « . . . a te fia bello / averti fatta parte per te stesso ». 3. *quella mente retrice*: riecheggia «l'alta retrice» dell'ode *L'Educazione*, v. 137.

e dell'atto mediante l'amore, che Dante chiamava sapienza: rinasce l'uomo.

E l'uomo educa l'artista. Perché Parini concepisce l'arte allo stesso modo. Non è il puro letterato, chiuso nella forma, indifferente al contenuto; anzi la sostanza dell'arte è il contenuto, e l'artista è per lui l'uomo nella sua integrità, che esprime tutto sé stesso, il patriota, il credente, il filosofo, l'amante, l'amico. La poesia ripiglia il suo antico significato, ed è voce del mondo interiore, ché non è poesia dove non è coscienza, la fede in un mondo religioso, politico, morale, sociale. Perciò base del poeta è l'uomo.

La poesia riacquista la serietà di un contenuto vivente nella coscienza. E la forma si rimpolpa, si realizza, diviene essa medesima l'idea, armonia tra l'idea e l'espressione.

La base del contenuto è morale e politica, è la libertà, l'uguaglianza, la patria, la dignità, cioè la corrispondenza tra il pensiero e l'azione. È il vecchio programma di Machiavelli, divenuto europeo e tornato in Italia. La base della forma è la verità dell'espressione, la sua comunione diretta col contenuto, risecata ogni mediazione. È la forma di Dante e di Machiavelli riverginata con esso il contenuto.

Il contenuto è lirico e satirico. È l'uomo nuovo in vecchia società.

L'uomo nuovo non è un concetto o un tipo d'immaginazione; ha tutte le condizioni della realtà, è esso medesimo il poeta. Protagonista di questo mondo lirico è Giuseppe Parini, che canta sé stesso, esprime le sue impressioni, si effonde, così com'è, nella ingenuità della sua natura. Spariscono i temi astratti e fattizii di religione, di amore, di moralità. Tutto è contemporaneo e vivo e concreto, prodotto in mezzo al movimento de' fatti e delle impressioni. Il poeta, ritirato nella pace della natura e nella calma della mente, sta al di sopra del suo mondo, e sente le sue agitazioni, i suoi piaceri e le sue punture, ma non sì che giungano a turbare l'eguaglianza e la serenità del suo animo. Ci è in questo uomo nuovo una vena d'idillio e di filosofia, come di uomo solitario, più spettatore che attore, avvezzo a vivere tranquillo con sé, a conservare l'occhio puro e spassionato nel giudizio delle cose. Ci è nel poeta un po' del pedagogo, ammaestrando, librando con giusta misura i fatti umani. Ma il pedagogo è trasfigurato nel poeta, e vi perde ogni lato pedantesco e pretensioso. Il suo amore per la vita campestre non è misantropia, anzi è accompagnato con la più

tenera sollecitudine per l'umanità. La sua rigidità pel decoro e l'onestà femminile è raddolcita da un vivo sentimento della bellezza. La sua dignità è scevra di orgoglio, la sua severità è amabile, la sua virtù è pudica, piena di grazia e di modestia. Ne' suoi concetti e ne' suoi sentimenti ci è sempre il limite, un'armonica temperanza, dov'è la sua perfezione intellettuale e morale di uomo e di poeta. Quando leggi la *Vita rustica*, la *Salubrità dell'aria*, il *Pericolo*, la *Musa*, la *Caduta* e la sua *Nice* e la sua *Silvia*,¹ provi una soddisfazione più che estetica, senti in te appagate tutte le tue facoltà.

La vecchia società è colta non nelle sue generalità rettoriche, come nel Rosa, nel Menzini e in altri satirici, ma nella forma sostanziale della sua vecchiezza, che è la pompa delle forme nella insipidezza del contenuto. Quelle forme così magnifiche, alle quali si dà una importanza così capitale, sono un'ironia, messe allato al contenuto. La *Batracomiomachia* è l'ironia dell'*Iliade*, la *Moscheide* è l'ironia dell'*Orlando*:² sono forme epiche applicate a un mondo plebeo. L'ironia è la forma delle vecchie società, non ancora conscie della loro dissoluzione. È il vecchio che vuol farla da giovine, con tanta più ostentazione nelle apparenze quanto più meschina è la sostanza. Questo è il concetto fondamentale del *Giorno*, fondato su di un'ironia che è nelle cose stesse, perciò profonda e trista. Parini non vi aggiunge di suo che il rilievo, una solennità di esposizione che fa più vivo il contrasto. E perché sente in quelle mentite forme negato sé stesso, la sua semplicità, la sua serietà, il suo senso morale, non ha forza di riderne e non gli esce dalla penna uno scherzo o un capriccio. Ride di mala grazia, e sotto ci senti il disgusto e il disprezzo. L'Italia avea riso abbastanza, e rideva ancora ne' versi di Passeroni e di Goldoni. Qui il riso è alla superficie, sotto alla quale giace repressa e contenuta l'indignazione dell'uomo offeso. La sua interna misura e pacatezza, la sua mente retrice gli dà la forza della repressione, sì che il sentimento di rado erompe

1. *Il Messaggio*, «All'inclita Nice» e *Sul vestire alla ghigliottina*, «A Silvia». Per l'analisi particolare delle odi si veda il saggio cit. 2. *La Batracomiomachia* . . . *Orlando*: sul valore satirico della *Moschaea*, «caricatura della cavalleria», cfr. il capitolo dedicato al Folengo. Quanto alla *Batracomiomachia*, a proposito della traduzione leopardiana: «Non ci sentirete l'allegria che viene da quella caricatura, né l'ironia che sta nascosta sotto a quella parodia; e una ironia allegra è pur la musa di quel poemetto»; *Studio su Giacomo Leopardi*, Napoli 1885, p. 39.

sulla superficie, e l'ironia di rado piglia la forma del sarcasmo. L'ironia de' nostri padri del Risorgimento era allegra e scettica, come nel Boccaccio e nell'Ariosto, perché era rivendicazione intellettuale dirimpetto alle assurdità teologiche e feudali, rivendicazione accompagnata con la dissoluzione morale: era l'ironia della scienza a spese dell'ignoranza, e l'ignoranza fa ridere. Ma qui l'ironia è il risveglio della coscienza dirimpetto a una società destituita di ogni vita interiore; lì era l'ironia del buon senso, qui è l'ironia del senso morale. Senti che rinasce l'uomo, e con esso la vita interiore.

La parola di quella vecchia società era a sua immagine, cascante, leziosa, vuota sonorità, travolta e seppellita sotto la musica. Qui risuscita la parola. E vien fuori faticosa, martellata, ardua, piena di sensi e di sottintesi. La parola scopre l'ironia, perché è in antitesi con quella società molle ed evirata che il poeta finge di celebrare.¹

Togliete ora l'ironia, fate salire sulla superficie in modo scoperto e provocante l'ira, il disgusto, il disprezzo, tutti quei sentimenti che Parini con tanto sforzo dissimula sotto il suo riso, e avete Vittorio Alfieri. È l'uomo nuovo che si pone in atto di sfida in mezzo a' contemporanei, statua gigantesca e solitaria col dito minaccioso.²

Alfieri si rivelò tardi a sé stesso, e per proprio impulso, e in opposizione alla società. Fino a ventisei anni avea menata la vita solita di un signorotto italiano, tra dissipazioni, viaggi, amori, cavalli, che non gli empivano però la vita. De' primi studi non gli era rimasto che l'odio allo studio. Ricco, nobile, non ambiva né onori, né ricchezze, né ufficii: viveva senz'altro scopo che di vi-

1. Nel saggio cit., più compiutamente: «Ma questa idealità della forma nella sua perfetta ironia ha il suo peccato d'origine. Vi senti la solitudine dell'uomo tra quella società vecchia e nuova, il silenzio del gabinetto, lo studio e l'imitazione degli antichi, e non sai come quelle armonie ti balzano all'orecchio come reminiscenze confuse, e pensi a Orazio. Quella tanta perfezione ti è sospetta, perché vi senti troppo la lima, e senti in quel travaglio la potente energia individuale, anzi che un risultato collettivo . . . Trovi il lavoro personale di un uomo solitario, non abbastanza impressionato dalla vita comune, e troppo ritirato in sé stesso e ne' suoi libri»; vol. cit., p. 137.
2. Sull'Alfieri, oltre alle lezioni giovanili (op. cit., I, p. 96; II, pp. 35-9 e 184-9), cfr. i saggi del '55: *Veuillot e la «Mirra»*, *Janin e Alfieri*, *Janin e la «Mirra»* e *Giudizio di Gervinus sopra Alfieri e Foscolo*, pubblicati tutti nel «Piemonte» (tranne l'ultimo che apparve nel «Cimento») e poi in *Saggi critici*. Per la posizione del De Sanctis nella storia della critica alfieriana, cfr. Carmelo Cappuccio in *Classici italiani* cit., II, pp. 239-92.

vere. Vita vuota de' ricchi signori, che se ne contentano, e a cui guardano con invidia i men favoriti dalla fortuna. Ma non se ne contentava Alfieri, e spesso era tristo, e fra tanto inutile affaccendarsi sentiva la noia. Era malattia italiana, propria di tutt'i popoli in decadenza, l'ozio interno, la vacuità di ogni mondo interiore. Alfieri aveva il sentimento di quel vuoto, e quella sua vita puramente esteriore era per lui noia mal dissimulata sotto il mondano rumore. Coloro che questa vita esteriore debbono conquistarsela col sudore della fronte possono nel loro travaglio trovare un certo lenitivo di quella noia. Ma natura e fortuna aveano data ad Alfieri tutta fatta quella vita; i suoi padri aveano lavorato per lui. Nato non a lavorare, ma a godere, le sue forze interne poderosissime, soprattutto quella tenace energia di carattere, atta a vincere ogni resistenza, rimanevano inoperose, perché tutto piegava innanzi a lui, tutto gli era facile. Corse parecchie volte tutta Europa; e non vi trovò altro piacere che il correre, simulacro dell'interna irrequietezza non soddisfatta. Questo è ciò che dicesi dissipazione, una vita senza scopo e a caso, dove fra tanto moto rimangono immobili le due forze proprie dell'uomo, il pensiero e l'affetto. Se Alfieri fosse stato un cavallo, quel suo correre l'avrebbe contentato, come contenta moltissimi, che pur si chiamano uomini. Ma si sentiva uomo, e stava tristo e annoiato, e non sapeva perché. Il perché era questo, che, nato gagliardissimo di pensiero e di affetto, non aveva trovato ancora un centro, intorno a cui raccogliere ed esercitare quelle sue facoltà. Una passione si piglia facilmente in quell'ozio, e Alfieri ebbe i suoi amori e i suoi disinganni, e gli parve allora di vivere. Ne' momenti più feroci della noia si gittò a' libri. Di latino non intendeva più nulla, e pochissimo d'italiano; parlava francese da dieci anni. Leggendo per passatempo, tutto natura e niente educazione, lo stile classico lo annoiava; Racine lo faceva dormire, e gittò per la finestra un *Galateo* del Casa, intopato in quel primo «conciossiaché».¹ Si die' a' romanzi, come i giovanetti alle *Mille e una notte*. Tutto il suo piacere era di seguire il racconto e vederne la fine, e gli dispiacque l'Ariosto per le sue interruzioni, e lesse Metastasio saltando le ariette, e non poté

1. e gittò . . . conciossiaché: cfr. *Vita*, Epoca quarta, I. Per le altre letture dell'Alfieri, di cui poco più oltre, cfr. Epoca seconda, IV e Epoca terza, VII. In quest'ultimo capitolo, accanto all'*Henriade*, l'Alfieri non ricorda l'*Émile*, ma la *Nouvelle Héloïse*.

leggere l'*Enriade* e l'*Emilio* per quel rettoricum, che gli toglieva la vista del racconto. Aspettando i cavalli in Savona, gli capitò un Plutarco. Qui sentì qualche cosa di più che il racconto, gli batté il cuore, quelle immagini colossali non lo sbigottivano, anzi suscitavano la sua emulazione: — Non potrei essere anch'io come loro? — E il potere c'era, perché le sue forze non erano da meno. Una notte, assistendo l'amata nella sua infermità, sceneggiò una tragedia, la quale rappresentata poi a Torino ebbe grandi applausi. — Perché non potrei io essere scrittore tragico? — Vennutogli questo pensiero, ci si fermò. Secondo le opinioni di quel tempo, l'Italia era innanzi a tutte le nazioni in ogni genere di scrivere; ma le mancava la tragedia. Quest'era l'idea fissa di Gravina, e l'ambizione di Metastasio; a questo lavorarono il Trissino, il Tasso, il Maffei. Ma la tragedia non c'era ancora, per sentenza di tutti. E dare all'Italia la tragedia gli pareva il più alto scopo a cui un italiano potesse tendere. Da' suoi viaggi avea portata ingrandita l'immagine dell'Italia, non trovato nulla comparabile a Roma, a Firenze, a Venezia, a Genova. Aggiungi la maestà dell'antica Roma, le memorie di una grandezza non superata mai. E quantunque l'Italia a quei dì fosse tanto degenerare, avea fermissima fede in una Italia futura, che vagheggiava nel pensiero simile all'antica. Di questa nuova Italia fondamento era il rifarvi la pianta uomo, e gli pareva che la tragedia, rappresentazione dell'eroico, fosse acconcia a ritrarvi questo nuovo uomo, che gli ferveva nella mente, ed era lui stesso. Questi concetti erano del secolo, penetrati qua e là nelle menti, e da lui bevuti insieme con gli altri. Ma divennero in lui passione, scopo unico e ultimo della vita, e vi pose tutte le sue forze. Volle essere redentore d'Italia, il grande precursore di una nuova età, e, non potendo con l'opera, co' versi. Così trovò alla vita un degno scopo, che gli prometteva gloria, lo ingrandiva nella stima degli uomini e di sé stesso. Lo scopo era difficilissimo, perché tutto gli mancava ad ottenerlo. E la difficoltà gli fu sprone, e glielo rese più caro. Vi spiegò quella sua energia indomabile, esercitata fino allora ne' cavalli e ne' viaggi. Per «disfrancesizzarsi» e «intoscanirsi»¹ visse il più in To-

1. *Vita*, Epoca quarta, II. Nel capitolo I, le espressioni citate subito dopo: «In due parole direi che mi conveniva tutto il giorno spensare per ripensare» e «Mi inabissai nel vortice grammaticale, come già Curzio nella voragine . . .».

scana, ristudiò il latino, si pose in capo i trecentisti, contento di «spensare per pensare», fece suoi compagni indivisibili Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso. Copiò, postillò, tradusse, «s'inabissò nel vortice grammaticale», e, non guasto dalla scuola, e tutto lui, si fece uno stile suo. Scrisse come viaggiava, correndo e in linea retta: stava al principio e l'animo era già alla fine, divorando tutto lo spazio di mezzo. La parola gli sembra non via, ma impedimento alla corsa, e sopprime, scorcia, traspone, abbrevia; una parola di più gli è una scottatura. Fugge le frasi, le circonlocuzioni, le descrizioni, gli ornamenti, i trilli e le cantilene: fa antitesi a Metastasio. Tratta la parola come non fosse suono, e si diletta di lacerare i ben costrutti orecchi italiani,¹ e a quelli che strillano dà la baia:

*Mi trovan duro?
 Anch'io lo so:
 pensar li fo.
 Taccia ho d'oscuro?
 Mi schiarirà
 poi libertà.²*

All'Italia del Frugoni e del Metastasio dice ironicamente:

*Io canterò d'amor soavemente:
 molle udirete il flauticello mio
 l'aure agitare armoniosamente
 per lusingare il vostro eterno oblio.³*

Ciò che parevano i suoi versi e ciò che ne pare a lui, si vede da questo epigramma contro i pedanti:

*Vi paion strani?
 Saran toscani.
 Son duri duri,
 disaccentati . . .
 non son cantati.
 Stentati, oscuri,
 irti, intralciati . . .
 saran pensati.⁴*

1. di lacerare . . . italiani: riecheggia il pariniano «lacerator di ben costrutti orecchi»; *Il Mattino*, v. 119. 2. *Rime*, parte I, Epigrammi, XVIII. 3. *Ibid.*, sonetto *Non più scomposta il crine, il guardo orrendo*, vv. 9-12. 4. *Ibid.*, Epigrammi, XXVIII, vv. 11-8.

Pure Alfieri, discepolo di sé, non era ben sicuro del fatto suo, e consultò Cesarotti, Parini, tutti quelli che andavano per la maggiore. Voleva un modello di verso tragico, e un barlume ne vedeva nell'*Ossian*.¹ Ma voleva l'impossibile, e in ultimo prese il miglior partito, fece da sé. «Osa, contendi», gli diceva in un bel sonetto Parini.² E lui a sudare intorno a' suoi versi, tormentandoli in mille guise; ma «Gira, volta, ei son francesi»;³ gira, volta, ei son versi di Alfieri, energicamente individuali, «carne più aguzzo assai, che tondo». ⁴ Questo ei chiamava stile tragico. La forma letteraria era vuota e sonora cantilena. Lui, vi oppone questo stile, «pensato e non cantato»,⁵ energico sino alla durezza e pieno di senso. E non gli venne già da un preconconcetto filosofico intorno all'arte, gli venne dalla sua natura: perciò in quelle sue asprezze è vivo e originale.

I critici biasimavano lo stile e lodavano tutto il resto, quasi lo stile fosse un fenomeno arbitrario e isolato.⁶ Non vedevano l'intima connessione che è tra quello stile e tutto il congegno della composizione. Perché Alfieri, come sopprime periodi, ornamenti e frasi, con lo stesso impeto sopprime confidenti, personaggi, episodii. Nasce una forma nervosa, tesa, spesso convulsa, che risponde al suo modo di concepire e di sentire: perciò non pedantesca, anzi viva, interessante, sincera e calda espressione dell'anima. Se vogliamo conoscere il segreto di questa forma, vediamo non com'è fatta, ma come è nata.

Alfieri cercò la tragedia non nel mondo vivo, ma nelle tragedie apparse. Trovò definizioni e regole, e le accettò per buone senza

1. *Voleva . . . Ossian*: cfr. *Vita*, Epoca quarta, 1: «Mi fecero i miei amici censori capitare alle mani l'*Ossian* del Cesarotti; e questi furono i versi sciolti che davvero mi piacquero, mi colpirono e m'invasarono». 2. *Osa . . . Parini*: cfr. il sonetto *Tanta già di coturni altero ingegno*, vv. 12-4: «Osa, contendi; e di tua man vedrassi / cinger l'Italia omai quella corona / che al suo crin glorioso unica manca»; *Opere* cit., II, p. 32. 3. *Misogallo*, epigramma VIII, del 28 marzo 1793. 4. *Satire*, VIII, «I Pedanti», vv. 25-7: «Quindi a molti il mio carne suonò roco, / perch'ei più aguzzo assai venia che tondo, / sì che negava ad ogni trillo il loco». 5. *Rime*, epigramma XXVIII cit. 6. *I critici . . . isolato*: si riferisce al giudizio di August Wilhelm Schlegel: «Lo stile aspro e spezzato dell'Alfieri è talmente povero d'espressioni figurate, che si direbbe essere i suoi personaggi interamente privi d'immaginazione. Egli volea dare una nuova tempra alla sua lingua materna, e non fece che spogiarla della sua leggiadria, caricandola di rigidità e durezza. Non solamente egli non ha il senso dell'armonia, ma pur manca d'orecchio a segno che ne lacera il timpano con le dissonanze più insopportabili»; *Corso di letteratura drammatica* cit., pp. 151 sgg. Cfr. anche p. 799 e relativa nota 3.

esame. Questo fu non il suo problema, ma il dato o l'antecedente. Poste quelle definizioni e quelle regole, il suo problema fu di recare a perfezione la tragedia. Conosceva poco la tragedia greca; avea letto Seneca; gli erano familiari le tragedie italiane e francesi. Ma di queste appunto facea poca stima, come prolisse e rettoriche, e confidava di far meglio. Posto che la tragedia sia rappresentazione dell'eroico, la concepì come un conflitto di forze individuali, dove l'eroe soggiace alla forza maggiore. In Metastasio la forza maggiore è essa eroica, essa clemente e benefattrice: il mondo prodotto dalla sua immaginazione musicale è un riso, un canto, un inno, il mondo della misura e dell'armonia glorificato e divinizzato. Qui la forza maggiore è la tirannide, o l'oppressione, e la sua vittima è l'eroismo o la libertà; è il mondo della violenza e della barbarie condannato e marchiato a fuoco. Metastasio compiva un ciclo, Alfieri ne cominciava un altro. I contemporanei disputavano sullo stile dell'uno e dell'altro, e volevano somiglianza di stile in tanta opposizione di concetto.

Ponendo la tragedia come conflitto di forze individuali, Alfieri rimaneva nel quadro delle tragedie francesi. Il secolo decimosettimo e decimottavo, come reazione al soprannaturale, cercavano di spiegare la storia con mezzi umani e naturali, e rappresentavano come azione de' caratteri e delle passioni individuali quello che gli antichi chiamavano il Destino, e Dante con tutto il mondo cristiano chiamava ordine provvidenziale. Un concetto scientifico della storia era nato in Italia, dove il destino e l'ordine provvidenziale si era trasformato nella natura delle cose di Machiavelli, nello spirito di Bruno, nella ragione di Campanella, nel fato di Vico. Ma il concetto era rimasto nelle alte sfere dell'intelligenza, e appena avvertito, e fuori dell'arte. Shakespeare con la profonda genialità del suo spirito avea colto queste forze collettive e superiori che sono il fato della storia. Ma lo spirito di Alfieri era superficiale, più operativo che meditativo, più inteso alla rapidità e al calore del racconto, che a scrutarne le profondità. Rimase dunque ne' cancelli del secolo decimottavo. La tragedia fu per lui lotta d'individui, e il fato storico fu la forza maggiore o la tirannide, e la chiave della storia fu il tiranno. Più tardi, ispirato dalla Bibbia, gli lampeggiò innanzi il *Saul* e intravvide un ordine di cose superiore. Ma il suo Dio inesorabile ci sta per figura rettorica ed esiste più nell'opinione e nelle parole degli attori, che nel nesso degli

avvenimenti, tutti spiegati naturalmente. E come un tiranno ci ha da essere, Dio è il tiranno, e tutto l'interesse è per Saul, i cui moti sono inconsci, e determinati più dalla malizia di Abner, che da malizia sua propria. Il suo *Saul* è la Bibbia al rovescio, la riabilitazione di Saul, e i sacerdoti tinti di colore oscuro.

Or questo concetto era la negazione dell'Arcadia, anzi la sua aperta ed esagerata contraddizione. Al mondo di Tasso, di Guarini, di Marino, di Metastasio succedeva la tragedia, non accademica e letteraria, com'erano le tragedie francesi e italiane, ma politica e sociale, fondata su di una idea maneggiata allora in tutti gli aspetti dagli scrittori; ed era questa, che la società apparteneva al più forte, e che giustizia, virtù, verità, libertà giacevano sotto l'oppressione di un doppio potere assoluto e irresponsabile, la tirannide regia e la tirannide papale, il trono e l'altare. Più tardi Alfieri vi aggiunse la tirannide popolare. Or questa era tragedia viva, la tragedia del secolo sotto nomi antichi, la lotta di un pensiero adulto e civile contro un assetto sociale ancor barbaro, fondato sulla forza. Ma è tragedia di puro pensiero, rimasta in regioni meramente speculative, non divenuta storia. Anzi la società tra quelle agitazioni speculative era ancora idillica e rettorica, confidente in un progresso pacifico, concordi principi e popoli. A quello stato sociale corrispondea la tragedia filosofica e accademica, com'era quella di Voltaire. Alfieri vi aggiunse di suo sé stesso. La tragedia è lo sfogo lirico de' suoi furori, de' suoi odii, della tempesta che gli ruggia dentro. In mezzo alla società imparuccata e incipriata, che gioiosamente declamava tirannide e libertà, egli prende sul serio la vita e non si rassegna a vivere senza scopo, prende sul serio la morale, e vi conforma rigidamente i suoi atti, prende sul serio la tirannide, e freme e si dibatte sotto alle sue strette, imprecaando e minacciando, prende sul serio l'arte e vagheggia la perfezione. Le sue idee sono i suoi sentimenti; i suoi principii sono le sue azioni. L'uomo nuovo che sente in sé ha la coscienza orgogliosa della sua solitaria grandezza, e della solitudine si fa piedistallo, e vi si drizza sopra col petto e colla fronte come statua ideale del futuro italiano, come di «liber uomo esempio»:¹

1. Cfr. più oltre la chiusa del sonetto *Già il ferètro, e la Lapida, e la Vita*.

*Giorno verrà, tornerà il giorno, in cui
redivivi omai gl'Itali staranno
in campo audaci . . .*

*Al forte fianco sproni ardenti dui,
lor virtù prisca ed i miei carmi, avranno;
onde in membrar ch'essi già fur, ch'io fui,
d'irresistibil fiamma avvamperanno.*

*Gli odo già dirmi: — O vate nostro, in pravi
secoli nato, eppur create hai queste
sublimi età che profetando andavi.¹*

Ci è dunque nella tragedia alfieriana uno spirito di vita, che scolpisce le situazioni, infoca i sentimenti, fonde le idee, empie del suo calore tutto il mondo circostante. Ci è lì dentro l'uomo nuovo, solitario, sdegnoso verso i contemporanei, e che pure s'impone a' contemporanei, sveglia l'attenzione e la simpatia. Gli è che, se quest'uomo nuovo non era ancora entrato ne' costumi e ne' caratteri, informava di sé tutta la cultura, era vivo negl'intelletti: una parentela c'era fra lo spirito di Alfieri e lo spirito del secolo. Perché dunque Alfieri si sente solo? perché guarda con occhio di nemico il suo secolo? Gli è per questo, che il nuovo uomo era in lui un modello puro, concretato nella sua potente individualità, divenuto non solo la sua idea, ma la sua anima, tutta la vita, e che lo vede nella pratica manomesso e contraddetto da quelli stessi, che pur con le parole lo glorificavano. Perciò sente uno sdegno più vivo forse verso i democratici «facitori di libertà», che verso re e papi e preti, e fugge la loro compagnia, «vergine di lingua, di orecchi e di occhi persino»:

Non l'opra lor, ma il dir consuona al mio.²

E muore tristo, maledicendo il secolo, e confidando nella posterità:

*Ma non inulta l'ombra mia, né muta
starassi, no: fia de' tiranni scempio
la sempre viva mia voce temuta.*

*Né lunge molto al mio cessar, d'ogni empio
veggio la vil possanza al suol caduta,
me forse altrui di liber uomo esempio.³*

1. *Misogallo*, «Conclusioni», vv. 1-3, 5-8, 12-4. 2. *Ibid.*, sonetto xxx, *Tra i Galli schiavi, e in schiavitù gaudenti*, v. 11. 3. *Rime*, sonetto cit. *Già il ferètro, e la Lapida, e la Vita*, vv. 9-14.

Tutta la sua compassione è per Luigi XVI, e tutta la sua indignazione è per l'Assemblea nazionale, per quei «profumati barbari», balbettanti «una qualche non lor libera idea»,¹ per quei ribaldi fortunati, contro i quali gitta l'ultimo strale nel *Misogallo*:

*Tiene 'l Ciel da' ribaldi, Alfier da' buoni.*²

Eccolo dunque quest'Alfieri solitario, che serba in sé inviolato e indiviso il suo modello, e se il cielo gli dà torto, lui dà torto al cielo. Taciturno e malinconico per natura, risospinto dalla società ancora più in sé stesso, solo col suo modello, rimane nel mondo vago e illimitato de' sentimenti e de' fantasmi, dove non ci è di concreto e di compiuto che il suo individuo. Perciò i suoi fantasmi sono più simili a concetti logici che a cose effettuali, più a generi e specie che ad individui. Non sono astrazioni, come le chiamano.³ Potrebbero vuote astrazioni destare un interesse così vivo? Anzi sono fantasmi appassionati, ribollenti, sanguigni: non ci è vacuità, ci è congestione di un sangue non ingento e proprio, ma trasfuso e comunicato. Senti nella tragedia la solitudine dell'uomo, che armeggia con sé stesso e produce la sua propria sostanza. Non ama ciò che gli è estrinseco, la natura, la località, la personalità, e non l'intende e non la tollera, e la stupra, lasciandovi le sue orme impresse. Il calore di una potentissima individualità non gli basta a infonder la vita, e resta impotente alla generazione, perché gli manca l'amore, quel sentirsi due e cercar l'altro e obbliarsi in quello. Impotenza per soverchio di attività, che gli toglie la facoltà di ricevere le impressioni e riprodurle. L'occhio torbido della

1. *Misogallo*, sonetto xxx cit., vv. 5-8: «Ecco ch'a un tratto a balbettar sorgenti / una qualche non lor libera idea / quei profumati barbari io veda, / rapina e sangue e tirannia volgenti». 2. *Ibid.*, Epigrafe. 3. *come le chiamano*: così lo Schlegel: «Egli [l'Alfieri] presenta la natura umana in una forma al tutto uniforme. I suoi personaggi li diresti abbozzati sovra semplici astrazioni, egli getta duramente il bianco e il nero l'uno appresso dell'altro»; *Corso di letteratura drammatica* cit. Già nelle lezioni giovanili: «Alcuni negano forza poetica all'Alfieri, perché lo tacciano di essere troppo assoluto e troppo astratto. Perché un'idea viva ed esista, dicono costoro, deve conformarsi ai tempi e ai luoghi; e quando si vedono condizioni e caratteri separati dalle determinazioni di fatto, c'è astrattezza, non poesia. Ma qui si dà un significato poco esatto alla parola *vita*; concetto che non ci attenderemo di definire, come non vi si è attentato Hegel, e ci restringiamo a ricordare che il bello, che è cosa che sentiamo e non intendiamo, non si manifesta altrimenti che coi suoi effetti»; op. cit., II, p. 185.

passione non guarda intorno, non si assimila gli oggetti esterni. Alfieri è tutto passione, diresti quasi che voglia con un solo impeto mandar fuori il vulcano che gli arde nel petto, non ha la pazienza e il riposo dell'artista, quel divino riso, col quale segue in tutti i suoi movimenti la sua creatura. Quel suo furore, del quale si vanta, è il furore di Oreste, che gl'intorbida l'occhio, sì che investendo il drudo uccide la madre;¹ e gli fa scambiare i colori, abbozzare le immagini, appuntare i sentimenti, dare al tutto un aspetto teso e nervoso. Indi quella sceneggiatura e quello stile, quel sopprimere gradazioni, chiaroscuri, quel soverchio rilievo, quel dir molto in poco, come si vanta, quella mutilazione e congestione, quell'abbreviazione tumultuosa della vita, quel fondo oscuro e incolore della natura, quelle situazioni strozzate, que' personaggi in abbozzo, che più fremono, e meno li comprendi. Di che aveva Alfieri un sentore confuso, quando scriveva:

*Nulla di quanto l'uom scienza chiama
per gli orecchi mai giunto erami al core:
ira, vendetta, libertade, amore
sonava io sol, come chi freme ed ama.²*

E così è. La sua tragedia freme ira, vendetta, libertà, amore. Ma non basta fremere, o sonare, e l'attica dea, che gli dice: «O dormi o crea», ha torto: non chi dorme, ma chi studia e medita, è buono a creare. Non vale cuore pieno, e «mente ignuda». Manca a lui la scienza della vita, quello sguardo pacato e profondo, che t'inizia nelle sue ombre e ne' suoi misteri, e te ne porge tutte le armonie. Perciò dalla concitata immaginazione escon fuori punte arditissime, un certo addensamento di cose e d'immagini, che par folgore, ma in cielo scarno e povero, com'è il «Pace» di Nerone,³ il celebre «Scegliesti? — Ho scelto», e il «Vivi, Emon, tel comando»,⁴ e il «Fui padre»,⁵ e il «Ribelli tutti — E ubbidiran pur tutti»: ⁶ uno stile a fazione di Tacito e di Machiavelli, con una

1. *sì che . . . madre*: cfr. *Oreste*, atto v, scena ultima. 2. *Rime*, sonetto *Tardi or me punge del Saper la brama*, vv. 5-8. Per le immagini ricorrenti nei periodi che seguono, si veda lo stesso sonetto, vv. 9-14: «Tai vampe in me dagli anni or semispente, / d'indagar ciò che altrove altri dicea / destan vaghezza entro all'ignuda mente: / ma, sdegnosa, l'altera attica Dea / torva mi guarda, e sgridami repente: / Me conosci, e te stesso; o dormi o crea!». 3. *il «Pace» di Nerone*: cfr. *Ottavia*, atto I, scena 1. 4. *Antigone*, atto IV, scena I e atto III, scena III. 5. *Don Garzia*, atto V, scena IV. Propriamente: «Pietà! Sei padre. — Io l'era». 6. *Antigone*, atto IV, scena VI.

ostentazione che scopre l'artificio, una vita a lampi e salti, più dialogo che azione, e sotto forme brevi spesso prolissa e stagnante. Si succedono sentimenti crudi, aguzzi, senza riposi o passaggi, e accumulati con una tensione intellettuale di poca durata e che finisce nello scarno e nell'insipido. E si comprende perché fra tanto calore la composizione riesce nel suo insieme fredda e monotona, perché in quell'esaltazione fittizia del discorso ti senti nel vuoto, e perché fra tanti motti e sentenze memorabili non ricordi un solo personaggio, uomo o donna che sia. Non uno è rimasto vivo. E il difetto è maggiore negli eroi, soprattutto ne' rari casi che la forza è con loro e sono essi i vincitori. Le loro qualità eroiche, religione, patria, libertà, amore, si esalano in frasi generiche, e non puoi mai coglierli nella loro intimità e nella loro attività. Ci è il patriottismo, e non la patria; ci è l'amore, e non l'amante; ci è la libertà, e manca l'uomo: sembrano personificazioni più che persone ne' contrasti, nelle gradazioni, nella ricchezza della loro natura. Tali sono Carlo e Isabella, Davide e Gionata, Icilio e Virginio, e i Brutti, gli Agidi, i Timoleoni. Manca alla virtù ogni semplicità e modestia, e nella concitata espressione senti la povertà del contenuto. Maggior vita è ne' personaggi tirannici o colpevoli, dove Alfieri ha condensata tutta la sua bile, e l'odio lo rende profondo. Uno de' personaggi da lui meno stimati e più interessanti per ricchezza e profondità di esecuzione è il suo Egisto nell'*Agamennone*; e la scena dove l'iniquo con tanta abilità fa sorgere nella mente di Clitennestra l'idea dell'assassinio,¹ è degna di Shakespeare.

Alfieri è l'uomo nuovo in veste classica. Il patriottismo, la libertà, la dignità, l'inflessibilità, la morale, la coscienza del dritto, il sentimento del dovere, tutto questo mondo interiore oscurato nella vita e nell'arte italiana gli viene non da una viva coscienza del mondo moderno, ma dallo studio dell'antico, congiunto col suo ferreo carattere personale. La sua Italia futura è l'antica Italia, nella sua potenza e nella sua gloria, o, com'egli dice, «il "sarà" è l' "è stato"». Risvegliare negl'italiani la «virtù prisca», rendere i suoi carmi «sproni acuti»² alle nuove generazioni, sì che ritornino degne di Roma, è il suo motivo lirico, che ha comune con Dante e col Petrarca. L'alto motivo che ispirò il patriottismo de' due antichi toscani, divenuto a poco a poco un vecchiume rettorico e

1. *la scena... assassinio*: cfr. *Agamennone*, atto IV, scena I. 2. Cfr. il sonetto finale del *Misogallo*, in gran parte citato a p. 798, vv. 5-6.

messo in musica da Metastasio, ripiglia la sua serietà nell'uomo nuovo che si andava formando in Italia, e di cui Alfieri era l'espressione esagerata, a proporzioni epiche. Perché Alfieri, realizzando in sé il tipo di Machiavelli, si avea formata un'anima politica: la patria era la sua legge, la nazione il suo dio, la libertà la sua virtù; ed erano idee povere di contenuto, forme libere e illimitate, colossali come sono tutte le aspirazioni non ancora determinate e concretate nel loro urto con la vita pratica. Se avesse rappresentato il cozzo fatalmente tragico delle aspirazioni con la realtà, ne sarebbe uscito un alto *pathos*, il vero motivo della tragedia moderna. Ma un concetto così elevato del mondo era prematuro, e d'accordo col suo secolo Alfieri non vede di tutta quella realtà che il fenomeno più grossolano, la forza maggiore o il tiranno; e non lo studia e non lo comprende, ma l'odia, come la vittima il carnefice; l'odia di quell'odio feroce da giacobino, che non potendo spiegarsi e assimilarsi l'ostacolo taglia il nodo con la spada. Alfieri odiava i giacobini; ma egli era un Robespierre poetico, e se i giacobini avessero lette le sue tragedie, potevano dirgli: — Maestro, da voi abbiamo imparato l'arte. — L'uomo che glorificava il primo Bruto, uccisore de' figli, e l'altro Bruto, uccisore di Cesare padre suo, l'uomo che non avea che parole di dispregio per Carlo I, vittima de' repubblicani inglesi, non avea nulla a dire a coloro che tagliarono la testa al decimosesto Luigi. Ridotte le forze collettive e sociali a forza e arbitrio di un solo individuo, era naturale che l'individuo prendesse grandezza epica e colossale sotto il nome di tiranno, e che l'odio contro di quello fosse proporzionato a quella grandezza. Ma in questo caso, divenuta la tragedia un gioco di forze individuali, eliminato ogni elemento collettivo e superiore, essa non può avere per base che la formazione artistica dell'individuo. Se non che il nostro tragico è più preoccupato delle idee che mette in bocca a' suoi eroi, che della loro anima e della loro personalità. Il contenuto politico e morale non è qui semplice stimolo e occasione alla formazione artistica, ma è la sostanza, e invade e guasta il lavoro dell'arte. Il qual fenomeno ho già notato come caratteristico della nuova letteratura. Il contenuto esce dalla sua secolare indifferenza, e si pone come esteriore e superiore all'arte, maneggiandola quasi suo istrumento, un mezzo di divulgarlo e infiammarne la coscienza, per modo che i carmi sieno «sproni acuti». Il sentimento politico è troppo violento e impedisce l'ingenua e serena contemplazione.

Più è vivo in Alfieri, e meno gli concede il godimento estetico. Perciò le sue concezioni, i suoi sentimenti, i suoi colori sono crudi e disarmonici, e per dar troppo al contenuto toglie troppo alla forma. Egli è la nuova letteratura nella più alta esagerazione delle sue qualità, più simile a violenta reazione contro il passato, che a quella tranquilla affermazione di sé, paga di un'ironia senza fiele, così nobile in Parini. Nell'ironia pariniana senti un nuovo mondo affacciarsi nel sicuro possesso di sé stesso. Nel sarcasmo alfieriano senti il ruggito di non lontane rivoluzioni. Né ci voleva meno che quella esagerazione e quella violenza per colpire le torpide e vuote immaginazioni.

Gli effetti della tragedia alfieriana furono corrispondenti alle sue intenzioni. Essa infiammò il sentimento politico e patriottico, accelerò la formazione di una coscienza nazionale, ristabilì la serietà di un mondo interiore nella vita e nell'arte. I suoi epigrammi, le sue sentenze, i suoi motti, le sue tirate divennero proverbiali, fecero parte della pubblica educazione. Declamare tirannide e libertà venne in moda, spasso innocente allora, e più tardi, quando i tempi ingrossarono, dimostrazione politica piena di allusione a' casi presenti. I contemporanei, applaudendo in teatro alle sue tirate, non credevano che quelle massime dovessero impegnar la coscienza, e trovavano lui che ci credeva selvatico ed eccentrico. Né si maravigliavano della esagerazione; perché l'esagerazione era da un pezzo la malattia dello spirito italiano, smarrito il senso della realtà e della misura. Ma nelle nuove generazioni, travagliate da' disinganni e impedita nella loro espansione, quegli ideali tragici così vaghi e insieme così appassionati rispondevano allo stato della coscienza, e quei versi aguzzi e vibrati come un pugnale, quei motti condensati come un catechismo, ebbero non poca parte a formare la mente ed il carattere. La sua fama andò crescendo con la sua influenza, e ben presto parve all'Italia di avere infine il suo gran tragico pari a' sommi. Ci era la tragedia, ma non c'era ancora il verso tragico, a sentenza de' letterati. Chiedevano qualche cosa di mezzo tra la durezza di Alfieri e la cantilena di Metastasio. E quando fu rappresentato l'*Aristodemo*,¹ il problema parve sciolto. Vedevano in quella tragedia la fierezza dantesca e la dolcezza virgiliana, «di Dante il

1. *E quando . . . Aristodemo*: nel gennaio 1787. La tragedia era stata stampata l'anno prima dal Bodoni.

core e del suo duca il canto».¹ E in verità di Dante e di Virgilio qualche cosa era in Vincenzo Monti. Avea Dante nell'immaginazione e Virgilio nell'orecchio.²

L'abate Monti, nato fra tanto fermento d'idee, ne ricevè l'impressione, come tutti gli uomini colti. Ma furono in lui più il portato della moda, che il frutto di ardente convinzione. Fu liberale sempre. E come non esser liberale a quel tempo, quando anche i retri gridavano libertà, bene inteso la vera libertà, come la chiamavano? E in nome della libertà glorificò tutt'i governi. Quando era moda innocente declamare contro il tiranno, gittò sul teatro l'*Aristodemo*, che fece furore sotto gli occhi del papa. Quando la rivoluzione francese s'insanguinò, in nome della libertà combattè la licenza, e scrisse la *Basvilliana*. Ma il canto gli fu troncato nella gola dalle vittorie di Napoleone, e allora in nome della libertà cantò Napoleone, e in nome anche della libertà cantò poi il governo austriaco. Le massime eran sempre quelle, applicate a tutt'i casi dal duttile ingegno. Il poeta faceva quello che i diplomatici. Erano le idee del tempo e si torcevano a tutti gli avvenimenti. I suoi versi suonano sempre libertà, giustizia, patria, virtù, Italia. E non è tutto ipocrisia. Dotato di una ricca immaginazione, ivi le idee pigliano calore e forma, sì che facciano illusione a lui stesso e simulino realtà. Non aveva l'indipendenza sociale di Alfieri, e non la virile moralità di Parini: era un buon uomo che avrebbe voluto conciliare insieme idee vecchie e nuove, tutte le opinioni, e dovendo pur

1. Il verso, della famosa quartina *Salve, o divino, a cui largì natura*, dettata dal Manzoni nel 1828 per la morte del poeta, suona propriamente: «il cor di Dante e del suo duca il canto». 2. *Avea . . . orecchio*: l'analogia della frase col celebre giudizio leopardiano («Egli è poeta veramente dell'orecchio e dell'immaginazione, del cuore in nessun modo», *Zibaldone*, ed. Mondadori, I, p. 55) lascia supporre che il De Sanctis abbia conosciuto lo scritto del giovane Leopardi. Il brano dello *Zibaldone* era stato pubblicato, infatti, da Emilio Teza in un articolo della «Rivista italiana di scienze lettere ed arti, colle effemeridi della Pubblica Istruzione», IV (1863), p. 406, e successivamente in appendice a *Le Operette morali di G. Leopardi*, a cura di Giuseppe Chiarini, Livorno 1870, p. 516. Sul Monti, «potentissima fantasia senza ombra alcuna di sentimento», che «dipinse e colori vivacemente le cose», a cavaliere fra l'antica e la nuova lirica italiana, si vedano le lezioni giovanili; op. cit., I, pp. 163-6. Un giudizio ben più aspro sulla personalità e l'arte del Monti è nel saggio del '55 *Sulla Mitologia, sermone di V. Monti*, raccolto poi in *Saggi critici*. Per la storia della critica montiana prima e dopo il De Sanctis, cfr. Lorenzo Fontana, in *Classici italiani* cit., II, pp. 295-326 e CARLO MUSCETTA, *V. Monti in Letteratura italiana*, Milano, Marzorati, 1957, pp. 733 sgg.

scegliere, si tenea stretto alla maggioranza, e non gli piaceva di fare il martire. Fu dunque il segretario dell'opinione dominante, il poeta del buon successo. Benefico, tollerante, sincero, buono amico, cortigiano più per bisogno e per fiacchezza d'animo, che per malignità o perversità d'indole, se si fosse ritratto nella verità della sua natura, potea da lui uscire un poeta. Orazio è interessante perché si dipinge qual è, scettico, cinico, poltrone, patriota senza pericolo, epicureo. Monti raffredda perché sotto la magnificenza di Achille senti la meschinità di Tersite, e più alza la voce, e più piglia aria dantesca, più ti lascia freddo. Ci è quel falso eroico, tutto di frase e d'immagine, qualità tradizionale della letteratura, e caro ad un popolo fiacco e immaginoso, che aveva grandi le idee e piccolo il carattere. Monti era la sua personificazione, e nessuno fu più applaudito. La natura gli aveva largito le più alte qualità dell'artista, forza, grazia, affetto, armonia, facilità e brio di produzione. Aggiungi la più consumata abilità tecnica, un'assoluta padronanza della lingua e dell'elocuzione poetica. Ma erano forze vuote, macchine potenti prive d'impulso. Mancava la serietà di un contenuto profondamente meditato e sentito, mancava il carattere, che è l'impulso morale. Pure i suoi lavori, massime l'*Iliade*, saranno sempre utili a studiarvi i misteri dell'arte e le finezze dell'elocuzione. E la conclusione dello studio sarà, che non basta l'artista quando manchi il poeta.

Monti, come Metastasio, fu divinizzato in vita. Ebbe onori, titoli, forza, molto seguito. Un popolo così artistico, come l'italiano, ammirava quel suo magistero a freddo, quella facilità e quella felicità di armonie. Dopo la sua morte ebbe gli elogi di Alessandro Manzoni e di Pietro Giordani.¹ E l'esagerazione delle accuse rese cari quegli elogi, quasi pio ufficio alla memoria di un uomo, in cui era più da compatire che da biasimare.

Fondata la repubblica cisalpina, in quel primo fervore di libertà Monti fu censurato per la sua *Basvilliana* con lo stesso furore che l'avevano applaudito. Un giovane scrisse la sua apologia.² L'atto

1. *Dopo . . . Giordani*: del Manzoni, nella quartina già ricordata *Salve, o divino*; del Giordani, nel saggio *Il ritratto di Vincenzo Monti* (1830; in *Opere*, ed. Gussalli, vol. XI, pp. 231-3), giudicato dal De Sanctis un modello di biografia letteraria; cfr. lezioni giovanili, op. cit., II, p. 23. 2. *Un giovane . . . apologia*: l'*Esame su le accuse contro V. Monti* (1798), del Foscolo, in *Opere* cit., V, *Prose politiche*, pp. 17 sgg. Sul Foscolo, oltre alle lezioni giovanili dedicate all'*Ortis* (op. cit., II, pp. 249-51), si vedano i due saggi del '55, *Storia del secolo XIX di G. G. Gervinus* e *Giudizio di Gervinus sopra Alfieri e Foscolo* cit. e il grande saggio del '71, fuso, come quello pari-

ardito piacque. E il giovane entrava nella vita tra la stima e la benevolenza pubblica. Parlo di Ugo Foscolo, formatosi alla scuola di Plutarco, di Dante e di Alfieri.

L'Italia, secondo il solito, se la contendevano francesi e tedeschi. Ritornava la storia, ma con altri impulsi. Non si trattava più di dritti territoriali. La sete del dominio e dell'influenza era dissimulata da motivi più nobili. Venivano in nome delle idee moderne. Gli uni gridavano libertà e indipendenza nazionale: dietro alle loro baionette ci era Voltaire e Rousseau. Gli altri, proclamatisi prima difensori del papa e ristoratori del vecchio, finivano promettitori di vera libertà e di vera indipendenza. Le idee marciavano appresso a' soldati e penetravano ne' più umili strati della società. Propaganda a suon di cannoni, che compì in pochi anni quello che avrebbe chiesto un secolo. Il popolo italiano ne fu agitato ne' suoi più intimi recessi: sorsero nuovi interessi, nuovi bisogni, altri costumi. E quando dopo il 1815 parve tutto ritornato nel primo assetto, sotto a quella vecchia superficie fermentava un popolo profondamente trasformato da uno spirito nuovo, che ebbe, come il vulcano, le sue periodiche eruzioni, finché non fu soddisfatto.

Quei grandi avvenimenti colsero l'Italia immatura e impreparata. Non ancora vi si era formato uno spirito nazionale, non aveva ancora una nuova personalità, un consapevole possesso di sé stessa. Il sole irradiava appena gli alti monti. Nella stessa borghesia, ch'era la classe colta, trovavi una confusione d'idee vecchie e nuove, niente di chiaro e ben definito, audacie ed utopie mescolate con pregiudizii e barbarie. Non erano sorti avvenimenti atti a stimolare le passioni, a formare i caratteri. Privi d'iniziativa propria, aspettavano prima tutto da' principi, poi tutto da' forestieri. Fatti liberi e repubblicani senza merito loro, rimasero al seguito de' loro liberatori, come clientela messa lì per batter le mani e far la corte al padrone magnanimo. E quando, passata la luna di miele, il padrone ebbe i suoi capricci e prese aria di conquistatore e d'invasore, gittarono le alte grida, e cominciò il disinganno.

I centri più attivi di questi avvenimenti furono Napoli e Milano, colà dove le idee nuove si erano mostrate più vive. Napoli, fatta repubblica e abbandonata poco poi a sé stessa, ebbe in pochi mesi la sua epopea. Felici voi, Pagano, Cirillo, Conforti, Manthoné, cui

niano, in questo capitolo. Per la storia della critica foscoliana fino al *De Sanctis* e oltre, cfr. Walter Binni, in *Classici italiani* cit., II, pp. 329-92.

il patibolo cinse d'immortale aureola! La loro morte valse più che i libri, e lasciò nel regno memorie e desiderii non potuti più sradicare. Sfuggirono alla strage alcuni patrioti, che ripararono a Milano, e tra gli altri il Coco, che narrò gli errori e le glorie della breve repubblica con una sagacia aguzzata dall'esperienza politica.¹ Milano divenne il convegno de' più illustri patrioti. Metastasio e Goldoni, Filangieri e Beccaria erano morti da pochi anni. Bettinelli, il Nestore, sopravviveva a sé stesso. Alfieri, che ne' primi entusiasmi avea cantata la liberazione dell'America e la presa della Bastiglia,² vedute le esorbitanze della rivoluzione, sdegnoso e vendicativo sfogava nel *Misogallo*, nelle *Satire* l'acre umore, e contraddetto dagli avvenimenti, si seppelliva, come Parini, nel mondo antico, e studiando il greco, finiva la vita nel riso sarcastico di commedie triste. Cesarotti, addormentato sugli allori, recitava dalla cattedra lodi ufficiali e scriveva in verso panegirici insipidi. Pietro Verri, salito in ufficio, maturava con poca speranza progetti e riforme. La vecchia generazione se ne andava al suono dei poemi lirici di Vincenzo Monti, professore, cavaliere, poeta di corte. I repubblicani a Napoli e a Milano venivano gallonnati nelle anticamere regie. E non si sentì più una voce fiera, che ricordasse i dolori e gli sdegni e le vergogne fra tanta pompa di feste e tanto strepito di armi.³

Comparve *Jacopo Ortis*. Era il primo grido del disinganno, uscito dal fondo della laguna veneta, come funebre preludio di più vasta tragedia. Il giovane autore aveva cominciato come Alfieri: si era abbandonato al lirismo di una insperata libertà. Ma quasi nel tempo stesso lui cantava l'eroe liberatore di Venezia, e l'eroe mutatosi in traditore vendeva Venezia all'Austria.⁴ Da un dì all'altro Ugo Foscolo si trovò senza patria, senza famiglia, senza le sue illusioni, ramingo. Sfogò il pieno dell'anima nel suo *Jacopo Ortis*. La sostanza del libro è il grido di Bruto: «O virtù, tu non sei che un nome vano». Le sue illusioni, come foglie di autunno, cadono ad

1. *il Coco* . . . politica: è l'unico giudizio, che figuri in tutta l'opera del De Sanctis, sullo storico molisano e sul *Saggio storico*. 2. *Alfieri* . . . *Bastiglia*: allude alle cinque odi de *L'America libera*, composte dall'8 al 10 giugno 1783, e all'ode *Parigi sbastigliato* (17 luglio - 5 agosto 1789). 3. Nel ms. segue, cancellato: «Appena turbava il concerto la dolce malinconia d'Ippolito Pindemonte». 4. *Il giovane* . . . *Austria*: sulla produzione poetica giovanile del Foscolo, cfr. il saggio cit. del '71. L'ode *A Bonaparte liberatore* è del 1797, lo stesso anno del trattato di Campoformio. «Eroe», attribuito a Bonaparte foscolianamente: cfr. il «giovine eroe», *Ortis*, lettera del 17 marzo 1798.

una ad una, e la loro morte è la sua morte, è il suicidio. A breve distanza hai l'ideale illimitato di Alfieri con tanta fede, e l'ideale morto di Foscolo con tanta disperazione. Siamo ancora nella gioventù, non ci è il limite. Illimitate le speranze, illimitate le disperazioni. Patria, libertà, Italia, virtù, giustizia, gloria, scienza, amore, tutto questo mondo interiore dopo sì lunga e dolorosa gestazione appena è fiorito, e già appassisce. La verità è illusione, il progresso è menzogna. Al primo riso della fortuna ci era la follia delle speranze, al primo disinganno ci è la follia delle disperazioni. Questo subitaneo trapasso di sentimenti illimitati al primo urto della realtà rivela quella agitazione d'idee astratte ch'era in Italia, venuta da' libri e rimasta nel cervello, scompagnata dall'esperienza, e non giunta ancora a temprare i caratteri. Trovi in questo Jacopo un sentimento morboso,¹ una esplosione giovanile e superficiale, più che l'espressione matura di un mondo lungamente covato e meditato, una tendenza più alla riflessione astratta, che alla formazione artistica, una immaginazione povera e monotona in tanta esagerazione de' sentimenti.

Il grido di Jacopo rimase sperduto fra il rumore degli avvenimenti. Sorsero nuove speranze, si fabbricarono nuove illusioni. Il romanzo, uscito anonimo, mutilato e interpolato, pura speculazione libraria, destò curiosità, fu il libro delle donne e de' giovani, che vi pescavano un frasario amoroso. Ma non vi si diede importanza politica né letteraria, anzi molti, tratti da somiglianze superficiali, lo dissero imitazione del *Werther*.² Il fatto è che non rispondeva allo stato della pubblica opinione distratta da così rapida vicenda di cose e di uomini, e quelle disperazioni erano contraddette dalle nuove speranze.

Foscolo si mescolò alla vita italiana e si sentì fiero della sua nuova patria, della patria di Dante e di Alfieri. Le necessità della vita lo incalzavano. E ancora più, uno «spirito guerriero» che gli ruggia dentro³ e non trovava espansione, una forza inquieta in ozio. Giovane, pieno d'illusioni, appassionato, con tanto «furore di gloria»,⁴ con tanto orgoglio al di dentro, con un grande desiderio

1. *morboso*: nel ms.: «morboso, da collegiale». 2. *Il romanzo . . . Werther*: sull'*Ortis* e il rapporto col romanzo goethiano, cfr. saggio cit. 3. *uno . . . dentro*: «Quello spirito guerrier ch'entro mi rugge»; *Alla sera*, v. 14. 4. Cfr. il sonetto *Di se stesso*, di cui più sotto sono citati i primi due versi, v. 11: «furor di gloria e carità di figlio», e le parole poste in bocca del Pa-

di fare, e di fare grandi cose, lui, educato da Plutarco, stimolato da Alfieri, quell'ozio forzato lo gitta violentemente in sé, gli rode l'anima. È la malattia ch'egli chiama nel suo *Ortis* con una energia piena di verità «consunzione dell'anima».¹ Lo vedi a Milano vagante, scontento, fremente, ora rinselvarsì, fantasticare, scrivere sé stesso in verso, ora giocare, donneare, contendere, far baccano. Gli balena innanzi il suicidio, ed ha appena venti anni:

*Non son chi fui, però di noi gran parte:
questo che avanza è sol languore e pianto.*²

In questa malattia di languore s'intenerisce, pensa alla madre, al fratello, alla sua lontana Zacinto, non senza certi ribollimenti, che annunziano la vigoria di una forza rossa, non doma. Alfieri a venti anni si sfogava correndo Europa, Foscolo si sfogava verseggiando. Le sue effusioni liriche sono la sua storia da' sedici a' venti anni. Ricomparisce in quei versi una intimità dolce e malinconica, di cui l'Italia avea perduta la memoria. E gli veniva non solo dal Petrarca, ma dalla terra materna, dal suo sentire greco, dalle «corde eolie maritate alla grave itala cetra».³ Ecco versi, preludio di Giacomo Leopardi:

*Tu non altro che il pianto avrai del figlio,
o materna mia terra: a noi prescrisse
il fato illacrimata sepoltura.*⁴

L'esercizio della vita guarì Foscolo. Soldato della repubblica, combatté a Cento, alla Trebbia, a Novi, a Genova. La vita militare gli ritornò il sapore della vita. Nelle odi *A Luigia Pallavicini* e *All'amica risanata* trovi un mondo musicale e voluttuoso, dove l'anima guarita e gioiosa si espande nella varietà della vita. La sua fama gli dà il gusto delle lettere e della poesia; traduce la *Chioma di Berenice* e vi appone un commento, dove fa sfoggio di una erudizione peregrina; tenta una traduzione dell'*Iliade*, emulo di Monti;

rini nell'*Ortis*: «Forse questo tuo furore di gloria potrebbe trarti a difficili imprese»; lettera del 4 dicembre 1798. 1. *Ortis*, lettera del 19-20 febbraio 1799: «E s'ella vedesse qui dentro, se vedesse le tenebre e la consunzione dell'anima mia!». 2. *Di se stesso*, vv. 1-2. 3. *All'amica risanata*, vv. 92-4: «... sull'itala / grave cetra derivò / per te le corde eolie». 4. *A Zacinto*, vv. 12-4. Il primo verso, propriamente: «Tu non altro che il canto avrai del figlio».

scrive un'orazione pe' comizi di Lione, con pomposo artificio di stile e con gravità e arditezza d'idee.

I *Sepolcri* stabilirono la sua riputazione e lo alzarono accanto a' sommi. Fu chiamato per antonomasia l'autore de' *Sepolcri*. E in verità, questo carme è la prima voce lirica della nuova letteratura, l'affermazione della coscienza rifatta, dell'uomo nuovo.

Una legge della repubblica prescriveva l'uguaglianza de' sepolcri, l'uguaglianza degli uomini innanzi alla morte. Quel fasto de' sepolcri sembrava privilegio de' nobili e de' ricchi, e combattevano il privilegio, la distinzione delle classi, anche in quella forma. — Parini dunque giacerà nella fossa comune accanto al ladro —, ¹ pensava Foscolo. Questa logica rivoluzionaria spinta fino agli ultimi corollarii gli offuscava la poesia della vita, lo riconduceva nel mondo naturale e ferino, non ancora abitato dall'uomo. Né gli entrava quel trattar l'uomo come un puro animale. Sentiva in sé offeso il poeta e l'uomo. Mancava l'idea religiosa che abbellisce la morte e mostra il paradiso sotto le oscure volte dell'oblio. Ma vivo era il senso dell'umanità nel suo progresso e ne' suoi fini, collegata con la famiglia, con la patria, con la libertà, con la gloria. Di là cava Foscolo le sue armonie, una nuova religione de' sepolcri. Il sublime di un mondo naturale e ferino della morte è trasformato da' sentimenti più delicati dell'umanità in un pantheon vivente, perché opera ancora su' vivi, desta ricordanze e illusioni, accende a nobili fatti. Sono illusioni, senza dubbio; ma sono le illusioni dell'umanità, eterne quanto essa, parte della sua storia. Il carme è una storia dell'umanità da un punto di vista nuovo, una storia de' vivi costruita da' morti. Senti un'ispirazione vichiana in questo mondo, che dagli oscuri formidabili inizi naturali e ferini la religione de' sepolcri alza a stato umano e civile, educatrice di Grecia e d'Italia, il doppio mondo caro a Foscolo, che unisce in una sola contemplazione Ilio e Santa Croce. La storia è antica, ma il prospetto è nuovo, e ne nasce originalità di forme e di colori. Ci è qui fuso inferno e paradiso, la vasta ombra gotica del nulla e dell'infinito, e i sentimenti teneri e delicati di un cuore d'uomo, il tutto in una forma solenne e quasi religiosa come di un inno alla divinità.

La rivoluzione sotto l'orrore de' suoi eccessi rifaceva già la sua via. Sopravvenivano idee più temperate; si sentiva il bisogno di una restaurazione religiosa e morale. Il carme di Foscolo facea vibrare

1. *Parini . . . al ladro*: cfr. *Sepolcri*, vv. 75-7.

queste nuove corde. La Musa non è più Alfieri. Si accostavano i tempi di Vico.

Declamare contro i preti e contro la superstizione era il tono del secolo. Aggiungi i tiranni, i nobili, i privilegi, i monopoli. Si combatteva in nome della filosofia, della libertà, dell'economia pubblica. Qui il tono è altro.

Non può credere il poeta all'immortalità dell'anima; pure vorrebbe crederci. Sarà una illusione, ma è crudeltà togliere illusioni che ci rendono felici, che ci abbelliscono la vita.¹ Così la via è aperta ad un ritorno delle idee religiose, non in nome della verità, ma in nome dell'umanità e della poesia. Senti già Chateaubriand.²

Ma se «pur troppo» è vero che il tempo traveste ogni cosa,³ che la materia solo è immortale, e le forme periscono, non è vero che la morte dell'uomo sia il nulla. Il poeta gli fabbrica una nuova immortalità. Restano di lui gli scritti, le idee, le geste, la memoria; la Musa anima il silenzio delle urne, e i viventi vi cercano ispirazioni e conforti. La pietà de' defunti è la religione dell'umanità, ove non si voglia che ricaschi nello stato ferino. Non vogliamo credere a un essere superiore, dispensatore del premio e della pena; sia pure, anzi pur troppo è così: «vero è ben, Pindemonte!». Ma, uomini, possiamo noi rifiutar fede all'umanità? e vogliamo proprio togliere alla vita tutte le sue illusioni, tutta la sua poesia? Foscolo protesta come uomo e come poeta. È in lui sempre il secolo decimottavo, ma il secolo andato troppo innanzi nel suo lavoro di demolizione, e che si arretra, cercando un punto di fermata ne' sentimenti umani, via a' sentimenti religiosi.

Queste cose Foscolo non le pensa solo, le sente. Ci era già il

1. *Sarà . . . vita:* cfr. *ibid.*, vv. 23-5: «Ma perché pria del Tempo a sé il mortale / invidierà l'illusione che spento / pur lo sofferma al limitar di Dite?». 2. *Così . . . Chateaubriand:* sul bisogno di «una restaurazione religiosa e morale», espresso dal Foscolo, cfr. anche più oltre, p. 814. Ancora più esplicitamente, nel saggio: «Discepolo di Locke, è incalzato nel suo materialismo da quella corrente di misticismo che, sotto il nome di restaurazione filosofica, invade l'Europa. Paion fuori i suoi dubbi, le sue oscillazioni . . .». La felice intuizione è già delineata nella lezione giovanile cit. sull'*Ortis*: «Situazioni così estreme, uno scetticismo così disperato, non potevano durare a lungo, opponendosi loro il sentimento generale; e però seguì una reazione, e si restaurò ciò che era stato distrutto. L'autore delle *Études sur la nature* trionfò. Il nuovo sentimento si chiamò il potere della religione cristiana; e fu preparato nell'*Atala* e nei *Martyrs* dello Chateaubriand, opere nelle quali si manifesta la fiducia e il riposo in Dio»; op. cit., I, p. 251. 3. *Ma . . . cosa:* cfr. *Sepolcri*, vv. 16-22. «Pur troppo» traduce il foscoliano «Vero è ben, Pindemonte», citato poco più sotto.

patriota, il liber uomo.¹ Qui apparisce l'uomo nella sua intimità, ne' delicati sentimenti della sua natura civile. L'uomo nuovo s'integra, il mondo interiore della coscienza si aggiunge nuovi elementi. Ed è da questa profondità di sentire che sono uscite le più belle ispirazioni della lirica italiana, il lamento di Cassandra, le impressioni di Maratona, l'apoteosi di Santa Croce.² Il punto di vista è così elevato che lo spettacolo d'Italia caduta così giù, materia di tanta rettorica, lo trova rassegnato e meditativo sulle alterne vicende delle umane sorti.³ Ci è vista di filosofo, cuore d'uomo e ispirazione di poeta.

Quando comparvero i *Sepolcri*, fu come si fosse tocca una corda che vibrava in tutt'i cuori. E non fu minore l'impressione su' letterati.

La nuova letteratura si era annunciata con la soppressione della rima. Alla terzina e all'ottava succedeva il verso scioltto. Era una reazione contro la cadenza e la cantilena. La nuova parola, confidente nella serietà del suo contenuto, non pur sopprimeva la musica, ma la rima: bastava ella sola a sé stessa. Foscolo qui sopprime anche la strofa, e non era già una tragedia o un poema, era una composizione lirica, alla quale egli osa togliere tutt'i mezzi cantabili e musicali della metrica. Qui è pensiero nudo, acceso nella immaginazione, e prorompente, caldo di sé stesso, con le sue consonanze e le sue armonie interne. Il verso, domato da tenace lavoro, rotte le forme tradizionali e meccaniche, vien fuori spezzato in sé, con nuove tessiture e nuovi suoni, e non è artificio, è voce di dentro, è la musica delle cose, la grande maniera di Dante. Anche il genere parve nuovo. Al sonetto e alla canzone succedeva il carme, forma libera di ogni esterno meccanismo. Era il poema lirico del mondo morale e religioso, l'elevazione dell'anima nelle alte sfere dell'umanità e della storia, una ricostruzione della coscienza o dell'uomo interiore al di sopra delle passioni contemporanee, era l'uomo intero, nella esteriorità della sua vita di patriota e di cittadino e nella intimità de' suoi affetti privati, era l'aurora di un nuovo secolo. Il carme preludeva all'inno. Foscolo batteva alle porte del secolo decimonono.

1. *il liber uomo*: cfr. il sonetto alfieriano cit. a p. 798 e l'ode *A Bonaparte liberatore* «del liber uomo Niccolò Ugo Foscolo». 2. *il lamento . . . Croce*: cfr. *Sepolcri*, rispettivamente vv. 258 sgg., 197-212, 151-97. 3. *alterne . . . sorti*: cfr. *ibid.*, 182-3: «l'alterna / onnipotenza delle umane sorti».

Entrato in questa via, mette mano ad altri carmi, l'*Alceo*, la *Sventura*, l'*Oceano*.¹ Ma non trova più la prima ispirazione; compone a freddo, letterariamente, gli escono frammenti, niente giunge a maturità. Comparvero ultime le *Grazie*. Lavoro finissimo di artista, ma il poeta quasi non ci è più.

Rimane un Foscolo in prosa. Hai innanzi la sua *Prolusione*, le sue lezioni, i suoi scritti critici. Non è prosa francese e non toscana, voglio dire che vi desideri la grazia e la vivezza toscana, e la logica e il brio francese. È una prosa personale, ancora in formazione, piena di reminiscenze latine e oratorie, con una tendenza alla maestà e alla forza. Mostra più calore d'immaginazione che vigore d'intelletto.

Il concetto dominante di questa prosa è l'uomo sovrapposto al letterato. Foscolo ti dà la formola della nuova letteratura. La sua forza non è al di fuori, ma al di dentro, nella coscienza dello scrittore, nel suo mondo interiore. Dante e Petrarca visti da questo aspetto risplendono di nuova luce.² Lo stile si scioglie dall'elocuzione e da ogni artificio tecnico, e s'interna nel pensiero e nel sentimento. Lo stesso Beccaria è oltrepassato. Ci avviciniamo all'estetica. Non ci è ancora la scienza, ma ce n'è il gusto e la tendenza.

E ci è ancora di più. Vi rinasce il gusto delle investigazioni filologiche e storiche,³ tenute in tanto disprezzo da un secolo che faceva tavola di tutto il passato. L'Italia vi ripiglia le sue tradizioni, e si ricongiunge a Vico e Muratori.

Foscolo apriva la via al nuovo secolo. E non è dubbio che se il progresso umano avvenisse non in modo tumultuario, ma in modo logico e pacifico, l'ultimo scrittore del secolo decimottavo sarebbe stato anche il primo scrittore del secolo decimonono, il capo della nuova scuola. Ma quel progresso vestiva aspetto di rea-

1. *Entrato* . . . *Oceano*: cfr. la lettera diretta a Vincenzo Monti e pubblicata nella «Biblioteca italiana» del dicembre 1830; riprodotta da Luigi Carrer nella prefazione a *Prose e Poesie di U. Foscolo*, Venezia 1842, p. LXVIII: «*Alceo*, o la storia della letteratura in Italia dalla rovina dell'impero d'Oriente a' di nostri. *Alle Grazie*, ove saranno idoleggiate tutte le idee metafisiche sul bello . . . *All' Oceano*, sulle conquiste marittime e sul commercio. *Alla dea Sventura*, sull'utilità dell'avversa fortuna, e sulla celeste virtù della compassione, unica virtù disinteressata ne' petti mortali». 2. *Il concetto* . . . *luce*: per il *Discorso sul testo del poema di Dante*, per i saggi petrarcheschi e, in genere, per lo psicologismo della critica foscoliana, pur nei suoi limiti intesa a guardare più all'uomo che allo scrittore, più alle cose che alle forme, si veda il saggio cit. del '71. 3. *filologiche e storiche*: così nel ms. Nelle edizioni Morano: «filosofiche e storiche».

zione, e in quella sua forma negativa e violenta offendeva le idee e le forme di un secolo, del quale Foscolo si sentiva complice. Gli spiaceva soprattutto la guerra mossa alle forme mitologiche. Sentiva in quelle negazioni negato sé stesso. E quando avea già moderate molte sue opinioni religiose e politiche, e s'era fatto della vita un concetto più reale, e s'era spogliata gran parte delle sue illusioni, quando stava già con l'un piè nel nuovo secolo; calunniato, disconosciuto, dimenticato, nel continuo flutto delle sue contraddizioni finì tristo, lanciando al nuovo secolo, come una sfida, le sue *Gratie*, l'ultimo fiore del classicismo italiano.

Foscolo morì nel 1827. E già si erano levati sull'orizzonte Pellico, Manzoni, Grossi, Berchet. Comparsa era la scuola romantica, l'audace scuola boreale.¹

Il 1815 è una data memorabile, come quella del Concilio di Trento. Segna la manifestazione ufficiale di una reazione non solo politica, ma filosofica e letteraria, iniziata già negli spiriti, come se ne veggono le orme anche ne' *Sepolcri*, e consacrata nel 18 brumaio. La reazione fu così rapida e violenta come la rivoluzione. Invano Bonaparte tentò di arrestarla, facendo delle concessioni, e cercando nelle idee medie una conciliazione. Il movimento impresso giunse a tale, che tutti gli attori della rivoluzione furono mescolati in una comune condanna, giacobini e girondini, Robespierre e Danton, Marat e Napoleone. Il terrore bianco successe al rosso.

Venne in moda un nuovo vocabolario filosofico, letterario, politico. I due nemici erano il materialismo e lo scetticismo, e vi sorse contro lo spiritualismo portato sino all'idealismo e al misticismo. Al dritto di natura si oppose il dritto divino, alla sovranità popolare la legittimità, a' dritti individuali lo Stato, alla libertà l'autorità o l'ordine. Il medio evo ritornò a galla, glorificato come la culla dello spirito moderno, e fu corso e ricorso dal pensiero in tutt'i suoi indirizzi. Il cristianesimo, bersaglio fino a quel punto di tutti gli strali, divenne il centro di ogni investigazione filosofica e la bandiera di ogni progresso sociale e civile; i classici furono per istrazion chiamati pagani, e le dottrine liberali furono qualificate senz'altro pretto paganesimo; gli ordini monastici furono dichiarati benefattori della civiltà, e il papato potente fattore di libertà

1. *L'audace scuola boreale*: secondo la definizione polemica del Monti: «Audace scuola boreal, dannando / tutti a morte gli dèi . . .»; *Sulla Mitologia*, vv. 1-2.

e di progresso. Mutarono i criterii dell'arte. Ci fu un'arte pagana, e un'arte cristiana, di cui fu cercata la più alta espressione nel gotico, nelle ombre, ne' misteri, nel vago e nell'indefinito, in un di là che fu chiamato l'ideale, in un'aspirazione all'infinito, non capace di soddisfazione, perciò malinconica: la malinconia fu battezzata, e detta qualità cristiana, il sensualismo, il materialismo, il plastico divenne il carattere dell'arte pagana: sorse il genere cristiano romantico in opposizione al genere classico. Religione, fede, cristianesimo, l'ideale, l'infinito, lo spirito, il trono e l'altare, la pace e l'ordine furono le prime parole del nuovo secolo. La contraddizione era spiccata. A Voltaire e Rousseau succedeva Chateaubriand, Staël, Lamartine, Victor Hugo, Lamennais. E proprio nel 1815 uscivano in luce gl'*Inni sacri* del giovane Manzoni. Storia, letteratura, filosofia, critica, arte, giurisprudenza, medicina, tutto prese quel colore. Avevamo un neoguelfismo, il medio evo si drizzava minaccioso e vendicativo contro tutto il Rinascimento.

Il movimento non era già fittizio e artificiale, sostenuto da penne salariate, promosso dalle polizie, suscitato da passioni e interessi temporanei. Era un serio movimento dello spirito, secondo le eterne leggi della storia, al quale partecipavano gl'ingegni più eminenti e liberi del nuovo secolo. Movimento esagerato senza dubbio ne' suoi inizi, perché mirava non solo a spiegare, ma a glorificare il passato, a cancellare dalla storia i secoli, a proporre come modello il medio evo. Ma l'una esagerazione chiamava l'altra. La dea Ragione e la comunione de' beni avea per risposta l'apoteosi del carnefice e la legittimità dell'Inquisizione.¹

Ma l'esagerazione fu di corta durata, e la reazione fallì ne' suoi tentativi di ricomposizione radicale alla medio evo. Avea contro di sé infiniti nuovi interessi venuti su con la rivoluzione, interessi materiali, morali, intellettuali. D'altra parte il nuovo ordine di cose favoriva in gran parte la monarchia, che avea pure contribuito a promuoverlo. Non era interesse de' principi restaurare le maestranze, le libertà municipali, le classi privilegiate, tutte quelle forze collettive sparite nella valanga rivoluzionaria, nelle quali essi ve-

1. *La dea . . . Inquisizione*: allude, da una parte, al «Culte de la Raison», istituito nel 1793 e solennemente celebrato nella chiesa di Notre-Dame il 10 novembre dello stesso anno, e alle tendenze egalitarie e democratiche rappresentate da Saint-Just e da Robespierre; dall'altra, alla ricostituzione del tribunale dell'Inquisizione, già soppresso da Napoleone nel 1808 e ripristinato da papa Pio VII nel 1814.

devano un freno al loro potere assoluto. Rimase dunque in piedi quasi dappertutto e quasi intero l'assetto economico-sociale consacrato da' nuovi codici, e la monarchia assoluta uscì più forte dalla burrasca. Perché il clero e la nobiltà, un giorno suoi rivali, divennero i suoi protetti e i suoi servitori sotto titoli pomposi, e scomparso le forze collettive naturali, poté con facilità riordinare la società sopra aggregazioni artificiali necessariamente sottomesse alla volontà sovrana, burocrazia, esercito e clero. La burocrazia interessava alla conservazione dello Stato la borghesia, che si dava alla « caccia degl'impieghi », e centralizzando gli affari sopprimeva ogni libertà e movimento locale, e teneva nella sua dipendenza provincie e comuni. Una moltitudine d'impiegati invasero lo Stato, come cavallette, ciascuno esercitando per suo conto una parte del potere assoluto, di cui era istrumento. L'esercito, divenuto permanente, anzi una istituzione dello Stato, fu ordinato a modo di casta, contrapposto ai cittadini, evirato dall'ubbidienza passiva, e avvezzo a ufficio più di gendarme che di soldato. Il clero, stretta l'alleanza fra il trono e l'altare, si recò in mano l'educazione pubblica, vigilò scuole, libri, teatri, accademie, osteggiò tutte le idee nuove, mantenne l'ignoranza nelle moltitudini, trattò la coltura come sua nemica. Motrice della gran mole era la polizia, penetrata in tutte queste aggregazioni governative, divenuto spia l'impiegato, il soldato e il prete. Ne uscì una corruzione organizzata, chiamata governo, o in forma assoluta, o in maschera costituzionale.

Una reazione così fatta era in una contraddizione violenta con tutte le idee moderne, e non potea durare. Sopravvennero i moti di Spagna, di Napoli, di Torino, di Parigi, delle Romagne; Grecia e Belgio conquistavano la loro autonomia. Il sentimento nazionale si svegliava insieme col sentimento liberale. E il secolo decimottavo ripigliava il suo cammino co' suoi dritti individuali, co' suoi principii d'eguaglianza, con la sua carta dell'Ottantanove. I principii legittimi caddero. La monarchia per vivere si trasformò, si ammodernò, prese abiti borghesi, divise il suo potere con le classi colte. E soddisfatta la borghesia, soddisfatti tutti. Il terzo stato era niente; il terzo stato fu tutto.

Su questo compromesso visse l'Europa lunghi anni. Le istituzioni costituzionali si allargarono. Il censo e la capacità apersero la via a' più alti uffici, rotte tutte le barriere artificiali. Continuò la guerra più aspra al feudalismo, alla manomorta, a' privilegi. La

borghesia trovò largo pascolo alla sua attività e alla sua ambizione ne' parlamenti, ne' consigli comunali e provinciali, nella guardia nazionale, nel giurì, nelle accademie, nelle scuole sottratte al clero. Le industrie e i commerci si svilupparono, si apersero altre fonti alla ricchezza. Un nuovo nome segnava la nuova potenza venuta su. Non si diceva più aristocrazia, si diceva bancocrazia, alimentata dalla libera concorrenza. Chi aveva più forza, vinceva e dominava, forza di censo, d'ingegno e di lavoro. L'attività intellettuale, stimolata in tutti i versi, fra tanta pubblica prosperità faceva miracoli. All'ombra della pace e della libertà fiorivano le scienze e le lettere. Anche dove gli ordini costituzionali non poterono vincere, come in Italia, la reazione allentò i suoi freni, la borghesia ebbe una parte più larga alle pubbliche faccende, e vi s'introdusse un modo di vivere meno incivile. A poco a poco il vecchio si accostumava a vivere accanto al nuovo; il dritto divino e la volontà del popolo si associavano nelle leggi e negli scritti, formola del compromesso sul quale riposava il nuovo edificio; e venne tempo che una conciliazione parve possibile non solo fra il monarcato e il popolo, ma fra il papato e la libertà.

Adunque, sedati i primi bollori, quel movimento che aveva aria di reazione, era in fondo la stessa rivoluzione, che ammaestrata dalla esperienza moderava e disciplinava sé stessa. I disinganni, le rovine, tanti eccessi, un ideale così puro, così lusinghiero, profanato al suo primo contatto col reale, tutto questo doveva fare una grande impressione sugli spiriti e renderli meditativi. La reazione era il passato ancora vivo nelle moltitudini, assalito con una violenza, che tirava in suo favore anche gl'indifferenti, e che ora rialzava il capo con superbia di vincitore. L'esperienza ammaestrò che il passato non si distrugge con un decreto, e che si richiedono secoli per cancellare dalla storia l'opera de' secoli. E ammaestrò pure che la forza allora edifica solidamente quando sia preceduta dalla persuasione, secondo quel motto di Campanella che «le lingue precedono le spade».¹ Evidentemente la rivoluzione aveva errato, esagerato le sue idee e le sue forze, ed ora si rimetteva in via con minor passione, ma con maggior senso del reale, confidando più nella scienza che nell'entusiasmo. Che cosa fu dunque il movimento del secolo decimonono, sbolliti i primi furori di rea-

1. *Della monarchia di Spagna*, XVIII, e *Aforismi politici*, 61-5. Cfr. il capitolo sulla nuova scienza, p. 687.

zione? Fu lo stesso spirito del secolo decimottavo, che dallo stato spontaneo e istintivo passava nello stadio della riflessione, e rettificava le posizioni, riduceva le esagerazioni, acquistava il senso della misura e della realtà, creava la scienza della rivoluzione. Fu lo spirito nuovo che giungeva alla coscienza di sé e prendeva il suo posto nella storia. Chateaubriand, Lamartine, Victor Hugo, Lamennais, Manzoni, Grossi, Pellico erano liberali non meno di Voltaire e Rousseau, di Alfieri e Foscolo. Sono anch'essi figli del secolo decimosettimo e decimottavo, il loro programma è sempre la carta dell'Ottantanove, il credo è sempre libertà, patria, uguaglianza, dritti dell'uomo. Il sentimento religioso, troppo offeso si vendica, offende a sua volta; pure non può sottrarsi alle strette della rivoluzione. Risorge, ma impressionato dello spirito nuovo, col programma del secolo decimottavo. Ciò a cui mirano i neo-cattolici, non è di negare quel programma, come fanno i puri reazionarii, co' gesuiti in testa, ma è di conciliarlo col sentimento religioso, di dimostrare anzi che quello è appunto il programma del cristianesimo nella purezza delle sue origini. È la vecchia tesi di Paolo Sarpi, ripigliata e sostenuta con maggior splendore di parola e di scienza.¹ La rivoluzione è costretta a rispettare il sentimento religioso, a discutere il cristianesimo, a riconoscere la sua importanza e la sua missione nella storia; ma d'altra parte il cristianesimo ha bisogno per suo passaporto del secolo decimottavo, e prende quel linguaggio e quelle idee, e odi parlare di una democrazia cristiana e di un Cristo democratico, a quel modo che i liberali trasferiscono a significato politico parole scritturali, come l'apostolato delle idee, il martirio patriottico, la missione sociale, la religione del dovere. La rivoluzione, scettica e materialista, prende per sua bandiera: «Dio e popolo», e la religione, dommatica e ascetica, si fa valere come poesia e come morale, e lascia le altezze del soprannaturale e s'impregna di umanismo e di naturalismo, si avvicina alla scienza, prende una forma filosofica. Lo spirito nuovo accoglie in sé gli elementi vecchi, ma trasformandoli, assimilandoli a sé, e in quel lavoro trasforma anche sé stesso, si realizza ancora più. Questo è il senso del gran movimento uscito dalla reazione del secolo deci-

1. *È la vecchia . . . scienza*: nelle lezioni sulla letteratura nel secolo decimonono: «Paolo Sarpi, prima di Manzoni, tentò lo stesso problema»; *La scuola cattolico-liberale*, ed. cit., p. 224. Per la difesa dei valori laici e il ritorno alla Chiesa evangelica propugnato dal Sarpi, si veda il capitolo sulla nuova scienza, pp. 691 sgg.

monono, di una reazione mutata subito in conciliazione. E la sua forma politica è la monarchia per la grazia di Dio e per la volontà del popolo.

La base teorica di questa conciliazione è un nuovo concetto della verità, rappresentata non come un assoluto immobile *a priori*, ma come un divenire ideale, cioè a dire secondo le leggi dell'intelligenza e dello spirito. Onde nasceva l'identità dell'ideale e del reale, dello spirito e della natura, o, come disse Vico, la conversione del vero col certo.¹ Il qual concetto da una parte ridonava ai fatti una importanza che era contrastata da Cartesio in qua, li allogava, li legittimava, li spiritualizzava, dava a quelli un significato e uno scopo, creava la filosofia della storia; d'altra parte realizzava il divino, togliendolo alle strettezze mistiche e ascetiche del soprannaturale, e umanizzandolo. Il concetto adunque era in fondo radicalmente rivoluzionario, in opposizione ricisa col medio evo, e con lo scolasticismo, quantunque apparisca una reazione a tutto ciò che di troppo esclusivo e assoluto era nel secolo decimottavo. Sicché quel movimento in apparenza reazionario dovea condurre a un nuovo sviluppo della rivoluzione su di una base più solida e razionale.

Il primo periodo del movimento fu detto romantico, in opposizione al classicismo. Ebbe per contenuto il cristianesimo e il medio evo, come le vere fonti della vita moderna, il suo tempo eroico, mitico e poetico. Il Rinascimento fu chiamato paganesimo, e quell'età che il Rinascimento chiamava barbarie, risorse cinta di nuova aureola. Parve agli uomini rivedere dopo lunga assenza Dio e i santi e la Vergine e quei cavalieri vestiti di ferro e i tempii e le torri e i crociati. Le forme bibliche oscurarono i colori classici: il gotico, il vaporoso, l'indefinito, il sentimentale liquefecero le immagini, riempirono di ombre e di visioni le fantasie. Ne uscì nuovo contenuto e nuova forma. Il papato divenne centro di questo antico poema ringiovanito, il cui storico era Carlo Troya, e l'artista Luigi Tosti:² Bonifacio VIII e Gregorio VII ebbero ragione contro Dante e Federico II. Cronisti e trovatori furono dissepelliti; l'Eu-

1. come disse . . . certo: cfr. *De antiquissima italorum sapientia*, I, 1. Cfr. p. 717 e relativa nota 3. 2. *Il papato . . . Tosti*: allude alla *Storia d'Italia nel Medio Evo* (1839-55) di Carlo Troya, una delle opere fondamentali della storiografia neoguelfa, e alla *Storia di Bonifacio VIII e de' suoi tempi* (1846) di Luigi Tosti. Su quest'ultimo, nel 1851 era apparso il saggio di Renan, *Don Luigi Tosti ou le Parti guelfe dans l'Italie contemporaine*.

ropa ricostruiva pietosamente le sue memorie, e vi s'internava, vi s'immedesimava, ricreava quelle immagini e quei sentimenti. Ciascun popolo si riannodava alle sue tradizioni, vi cercava i titoli della sua esistenza e del suo posto nel mondo, la legittimità delle sue aspirazioni. Alle antichità greche e romane succedevano le antichità nazionali, penetrate e collegate da uno spirito superiore e unificatore, dallo spirito cattolico. Si svegliava l'immaginazione, animata dall'orgoglio nazionale e da un entusiasmo religioso spinto sino al misticismo; e dal lungo torpore usciva più vivace il senso metafisico e il senso poetico. Risorge l'alta filosofia e l'alta poesia. Lirica e musica, poemi filosofici e storici sono le voci di questo ricorso.

Ma il romanticismo, come il classicismo, erano forme sotto alle quali si manifestava lo spirito moderno. Foscolo e Parini nel loro classicismo erano moderni, e moderni erano nel loro romanticismo Manzoni e Pellico. Invano cerchi il candore e la semplicità dello spirito religioso: è un passato rifatto e trasformato da immaginazione moderna, nella quale ha lasciato i suoi vestigi il secolo decimottavo. Non ci sono più le passioni ardenti e astiose di quel secolo, ma ci sono le sue idee, la tolleranza, la libertà, la fraternità umana, consacrata da una religione di pace e di amore, purificata e restituita nella sua verginità, nella purezza delle sue origini e de' suoi motivi. Una reazione così fatta già non è più reazione, è conciliazione, è la rivoluzione stessa vinta, che non minaccia più, e lascia il sarcasmo, l'ironia, l'ingiuria, e trasformatasi in apostolato evangelico prende abito umile e supplichevole dirimpetto agli oppressori, e fa suo il pergamo, fa suo Dio e Cristo, e la Bibbia diviene l'«ultima parola di un credente».¹ Lo spirito non rimane nelle vette del soprannaturale e nelle generalità del dogma. Oramai conscio di sé, plasma il divino a sua immagine, lo colloca e lo accompagna nella storia. La «divina commedia» è capovolta: non è l'umano che s'india, è il divino che si umanizza. Il divino rinasce, ma senti che già innanzi è nato Bruno, Campanella e Vico.

La stella di Monti scintillava ancora cinta di astri minori; Fo-

1. «ultima parola di un credente»: così, come altrove, per l'opera del Lamennais *Paroles d'un croyant* (1833). Com'è noto, in seguito alla pubblicazione del libro, lo scrittore francese fu scomunicato con la bolla *Singulari nos* di papa Gregorio XVI (6 giugno 1834). Per la posizione ideologico-politica del Lamennais, si vedano le lezioni sulla letteratura nel secolo decimonono, *passim*.

scolo solitario meditava le *Grazie*; Romagnosi tramandava alla nuova generazione il pensiero del gran secolo vinto. E proprio nel 1815, tra il rumore de' grandi avvenimenti, usciva in luce un libriccino, intitolato *Inni*, al quale nessuno badò. Foscolo chiudeva il suo secolo co' *Carmi*; Manzoni apriva il suo con gl'*Inni*. Il *Natale*, la *Passione*, la *Risurrezione*, la *Pentecoste*¹ erano le prime voci del secolo decimonono. Natali, Marie e Gesù ce n'erano infiniti nella vecchia letteratura, materia insipida di canzoni e sonetti, tutti dimenticati. Mancata era l'ispirazione, da cui uscirono gl'inni de' santi padri e i canti religiosi di Dante e del Petrarca e i quadri e le statue e i templi de' nostri antichi artisti. Su quella sacra materia era passato il Seicento e l'Arcadia, insino a che disparve sotto il riso motteggiatore del secolo decimottavo. Ora la poesia faceva anche lei il suo concordato.² Ricompariva quella vecchia materia, ringiovanita da una nuova ispirazione.

Ciò che move il poeta non è la santità e il misterioso del dogma. Non riceve il soprannaturale con raccoglimento, con semplicità di credente. Mira a trasportarlo nell'immaginazione, e, se posso dir così, a naturalizzarlo. Non è più un credo, è un motivo artistico. Diresti che innanzi al giovine poeta ci sia il ghigno di Alfieri e di Foscolo, e che non si attenti di presentare a' contemporanei le disusate immagini, se non pomposamente decorate. Non gli basta che sieno sante; vuole che sieno belle. L'idea cristiana ritorna innanzi tutto come arte, anzi come la sostanza dell'arte moderna, chiamata romantica. La critica entrava già per questa via, e fin d'allora sen-

1. La prima edizione degli *Inni sacri* (Milano 1815) comprendeva *La Risurrezione*, *Il nome di Maria*, *Il Natale* e *La Passione*: il quinto, *La Pentecoste*, scritto più tardi, apparve per la prima volta a stampa nel dicembre 1822. La linea interpretativa svolta in queste pagine è già tracciata nelle lezioni giovanili; op. cit., I, pp. 99 e 187 sgg. Ma sugli *Inni* si vedano specialmente il saggio cit. sul mondo epico-lirico del Manzoni e le lezioni della seconda scuola napoletana. Al Manzoni, trattato solo di scorcio nel presente capitolo, il De Sanctis dedicò, oltre ai saggi generali, una serie di lezioni dei corsi zurighesi (1856-59) e le citate lezioni tenute all'Università di Napoli nell'anno accademico 1871-72. Si veda ora il volume complessivo *Manzoni*, a cura di C. Muscetta e D. Puccini, Torino 1955. Per la storia della critica precedente e per la posizione del De Sanctis, cfr. M. Sansone, in *Classici italiani* cit., II, pp. 451-523; C. Muscetta, introduzione al vol. cit., e gli studi particolari di A. MOMIGLIANO, *Il Manzoni di F. de Sanctis*, ne «L'Esame», I (1922), e P. PIZZO, *A. Manzoni nella critica di F. de Sanctis*, in «Giorn. stor. d. letter. it.», LXXXVI (1925). 2. Si riferisce al Concordato stipulato con la Chiesa, nel 1801, dal Bonaparte primo console.

tivi parlare di classico e di romantico, di plastico e di sentimentale, di finito e d'infinito. L'inno era poesia essenzialmente religiosa, la poesia dell'infinito e del soprannaturale. Sorgea come sfida a' classici per la materia e per la forma. Pure il poeta, volendo esser romantico, rimane classico. Invano si arrampica tra le nubi del Sinai; non ci regge, ha bisogno di toccar terra; il suo spirito non riceve se non ciò che è chiaro, plastico, determinato, armonioso; le sue forme sono descrittive, rettoriche e letterarie, pur vigorose e piene di effetto, perché animate da immaginazione fresca in materia nuova. Vi senti lo spirito nuovo, che in quel ritorno delle idee religiose non abdica, e penetra in quelle idee e se le assimila, e vi cerca e vi trova sé stesso. Perché la base ideale di quegl' *Inni* è sostanzialmente democratica, è l'idea del secolo battezzata e consacrata sotto il nome d'idea cristiana, l'eguaglianza degli uomini tutti fratelli in Cristo, la riprovazione degli oppressori e la glorificazione degli oppressi; è la famosa triade, libertà, uguaglianza, fratellanza, vangelizzata; è il cristianesimo ricondotto alla sua idealità e penetrato dallo spirito moderno. Onde nasce una rappresentazione pacata e soddisfatta, pittoresca nelle sue visioni, semplice e commovente ne' suoi sentimenti, come di un mondo ideale riconciliato e concorde, ove si armonizzano e si acquietano le dissonanze del reale e i dolori della terra. Ivi è il Signore, che nel suo dolore pensò a tutt'i figli d'Eva; ivi è Maria, nel cui seno regale la femmetta depone la sua spregiata lacrima; ivi è lo Spirito, che scende aura consolatrice ne' languidi pensieri dell'infelice; ivi è il regno della pace, che il mondo irride, ma che non può rapire; il povero, sollevando le ciglia al cielo «che è suo», volge i lamenti in giubilo, pensando a cui somiglia.¹

In questa ricostruzione di un mondo celeste accanto a una lirica di pace e di perdono, alta sulle collere e sulle cupidigie mondane, si sviluppa l'epica, quel veder le cose umane dal di sopra con l'occhio dell'altro mondo. Questa novità di contenuto, di forma e di sentimento rende altamente originale il *Cinque maggio*, composizione epica in forme liriche. L'individuo, grande ch'ei sia, non è che un'«orma del Creatore», un istrumento «fatale».² La gloria

1. Ivi è il Signore... somiglia: sono parafrasati rispettivamente i versi 69-72 de *La Pentecoste*, 49-50 del *Nome di Maria* e ancora de *La Pentecoste*, nell'ordine, 113-6, 79-80, 121-4. 2. Il *Cinque Maggio*, vv. 35-6: «del creator suo spirto / più vasta orma stampar», e 7-8: «... l'ultima / ora dell'uom fatale».

terrena, posto pure che sia vera gloria, non è in cielo che «silenzio e tenebre».¹ Sul mondano rumore sta la pace di Dio. È lui che atterra e suscita, che affanna e consola. La sua mano toglie l'uomo alla disperazione, e lo avvia pe' floridi sentieri della speranza.² Risorge il *Deus ex machina*, il concetto biblico dell'uomo e dell'umanità. La storia è la volontà imperscrutabile di Dio. Così vuole. A noi non resta che adorare il mistero o il miracolo, «chinar la fronte». Meno comprendiamo gli avvenimenti, e più siamo percossi di meraviglia, più sentiamo Dio, l'incomprensibile. La storia anche di ieri si muta in leggenda, diviene poesia epica. Napoleone è un gran miracolo, un'orma più vasta di Dio. A che fine? per quale missione? L'ignoriamo. È il secreto di Dio. Così volle. Rimane della storia la parte popolare o leggendaria, quella che più colpisce le immaginazioni; le battaglie, le vicende assidue,³ gli avvenimenti straordinarii, le grandi catastrofi, le miracolose conversioni. Il motivo epico nasce non dall'altezza e moralità de' fini, ma dalla grandezza e potenza del genio, dallo sviluppo di una forza che arieggia il soprannaturale. Sono nove strofe, di cui ciascuna per la vastità della prospettiva è quasi un piccolo mondo, e te ne viene una impressione, come da una piramide.⁴ A ciascuna strofa la statua muta di prospetto, ed è sempre colossale. L'occhio profondo e rapido dell'ispirazione divora gli spazii, aggruppa gli anni, fonde gli avvenimenti, ti dà l'illusione dell'infinito. Le proporzioni sono ingrandite da un lavoro tutto di prospettiva nella maggior chiarezza e semplicità dell'espressione. Le immagini, le impressioni, i sentimenti, le forme tra quella vastità di orizzonti ingrandiscono anche loro, acquistano audacia di colori e di dimensioni. Trovi condensata la vita del grande uomo nelle sue geste, nella sua intimità, nella sua azione storica, ne' suoi effetti su' contemporanei, nella sua solitudine pensosa: immensa sintesi, dove precipitano gli avvenimenti e i secoli, come incalzati e attratti da una forza superiore in quegli sdruccioli accavallantisi, appena frenati dalle rime.

Questo è il primo movimento, epico-lirico, del secolo decimo-

1. *Il Cinque Maggio*, vv. 95-6: «ove è silenzio e tenebre / la gloria che passò». Per l'analisi particolare dell'ode, oltre alla lezione giovanile e al saggio sul mondo epico-lirico citt., si veda la quarta lezione napoletana, del 19 febbraio 1872, sul *Cinque Maggio*; vol. cit., pp. 161 sgg. 2. *È lui . . . speranza*: sono fusi nel discorso i versi 105-6 e 91-2; poco più sotto, i versi 33-4. 3. *le vicende assidue*: cfr. *ibid.*, v. 15: «quando, con vece assidua». 4. *Sono . . . piramide*: cfr. *ibid.*, vv. 43-96.

nono. Al macchinismo classico succede il macchinismo teologico. Ma non è mero macchinismo, semplice colorito o abbellimento. È un contenuto redivivo nell'immaginazione che ricostruisce a sua immagine la storia dell'umanità e il cuore dell'uomo. È Cristo smarrito e ritrovato al di dentro di noi. Ritorna la provvidenza nel mondo, ricomparisce il miracolo nella storia, rifioriscono la speranza e la preghiera, il cuore si raddolcisce, si apre a sentimenti miti: su' disinganni e sulle discordie mondane spira un alito di perdono e di pace. Ciò che intravedeva Foscolo, disegnò Manzoni con un entusiasmo giovanile, riflesso di quell'entusiasmo religioso, che accompagnava a Roma il papa reduce, ispirava ad Alessandro la federazione cristiana, prometteva agli uomini stanchi un'era novella di pace e riposo. La nuova generazione sorgeva tra queste illusioni, e mentre il vecchio Foscolo fantasticava un paradiso delle Grazie, allegorizzando con colori antichi cose moderne, Manzoni ricostruiva l'ideale del paradiso cristiano e lo riconciliava con lo spirito moderno. La mitologia se ne va, e resta il classicismo; il secolo decimottavo è rinnegato, e restano le sue idee. Mutata è la cornice, il quadro è lo stesso. Guardate il *Cinque maggio*. La cornice è una illuminazione artistica, una bell'opera d'immaginazione, da cui non esce alcuna seria impressione religiosa. Il quadro è la storia di un genio rifatta dal genio. L'interesse non è nella cornice, è nel quadro.

Ben presto il movimento teologico diviene prettamente filosofico. Dio è l'assoluto, l'Idea; Cristo è l'idea in quanto è realizzata, l'idea naturalizzata; lo Spirito è l'idea riflessa e consapevole, il Verbo; la trinità teologica diviene la base di una trinità filosofica. Il Dio teologico è l'essere nel suo immediato, il nulla, un Dio astratto e formale, vuoto di contenuto. Dio nella sua verità è lo spirito che riconosce sé stesso nella natura. Logica, natura, spirito, sono i tre momenti della sua esistenza, la sua storia, una storia dove niente è incomprendibile e arbitrario, tutto è ragionevole e fatale. Ciò che è stato, doveva essere. La schiavitù, la guerra, la conquista, le rivoluzioni, i colpi di Stato non sono fatti arbitrarii, sono fenomeni necessari dello spirito nella sua esplicazione. Lo spirito ha le sue leggi, come la natura; la storia del mondo è la sua storia, è logica viva, e si può determinare *a priori*. Religione, arte, filosofia, dritto, sono manifestazioni dello spirito, momenti della sua esplicazione. Niente si ripete, niente muore: tutto si trasforma in un

progresso assiduo, che è lo spiritualizzarsi dell'idea, una coscienza sempre più chiara di sé, una maggiore realtà.

In queste idee codificate da Hegel ricordi Machiavelli, Bruno, Campanella, soprattutto Vico. Ma è un Vico *a priori*. Quelle leggi, che egli traeva da' fatti sociali, ora si cercano *a priori* nella natura stessa dello spirito. Nasce un'appendice della *Scienza nuova*, la sua metafisica sotto nome di Logica, compariscono vere teogonie, o epopee filosofiche, con le loro ramificazioni. Hai la filosofia delle religioni, la storia della filosofia, la filosofia dell'arte, la filosofia del dritto, la filosofia della storia, illuminate dall'astro maggiore, la logica, o, come dice Vico, la metafisica. Tutto il contenuto scientifico è rinnovato. E non solo nell'ordine morale, ma nell'ordine fisico. Hai una filosofia della natura, come una filosofia dello spirito. Anzi non sono che una sola e medesima filosofia, momenti dell'Idea nella sua manifestazione.

Il misticismo, fondato sull'imperscrutabile arbitrio di Dio e alimentato dal sentimento, dà luogo a questo idealismo panteistico. Il sistema piace alla colta borghesia, perché da una parte, rigettando il misticismo, prende un aspetto laicale e scientifico, e dall'altra, rigettando il materialismo, condanna i moti rivoluzionarii, come esplosioni plebee di forze brute. Piace il concetto di un progresso inoppugnabile, fondato sullo sviluppo pacifico della coltura: alla parola «rivoluzione» succede la parola «evoluzione». Non si dice più libertà, si dice civiltà, progresso, coltura. Sembra trovato oramai il punto, ove s'accordano autorità e libertà, Stato e individuo, religione e filosofia, passato e avvenire. Anche le idee fanno la loro pace, come le nazioni. E il sistema diviene ufficiale sotto nome di eclettismo.¹ La rivoluzione gitta via il suo abito rosso, e si fa cristiana e moderata sotto il vessillo tricolore, vagheggiando, come ultimo punto di fermata, le forme costituzionali, e tenendo a pari distanza i clericali col loro misticismo, e i rivoluzionarii col loro materialismo. Queste idee facevano il giro di Europa e divennero il credo delle classi colte. La parte liberale si costituì come un

1. *E il sistema . . . eclettismo*: per l'eclettismo e per le opere a cui il De Sanctis si riferisce, dall'*Histoire de la civilisation en Europe* di F. Guizot al *Cours de littérature* del Villemain, dal *Cours de philosophie* di Victor Cousin al *Primato giobertiano*, si vedano le lezioni sulla letteratura nel secolo diciannovesimo (*La scuola cattolico-liberale* cit., *passim*) e, in particolare, le lezioni giovanili di storia della critica (op. cit., II, pp. 77-9), nonché, per più d'un accenno, *La giovinezza*.

centro tra una dritta clericale e una sinistra rivoluzionaria, che essa chiamava i partiti estremi. Luigi Filippo realizzò questo ideale della borghesia,¹ e l'ecletismo lo consacrò. Sembrò dopo lunga gestazione creato il mondo. Il problema era risolto, il bandolo era trovato. Dio si poteva riposare. Chiusa oramai era la porta alla reazione e alla rivoluzione. Regnava il progresso pacifico e legale, governava la borghesia sotto nome di partito liberale-moderato. Teneva in iscacco la dritta, perché, se combatteva i gesuiti e gli oltramontani, onorava il cristianesimo, divenuto nel nuovo sistema l'idea riflessa e consapevole, lo spirito che riconosce sé stesso. Non credeva al soprannaturale, ma lo spiegava e lo rispettava; non credeva a un Cristo divino, ma alzava alle stelle il Cristo umano; e della religione parlava con unzione, e con riverenza de' ministri di Dio. Così tirava dalla sua i cristiani liberali e patrioti, e non urtava le plebi. E teneva a un tempo in iscacco la sinistra rivoluzionaria, perché se respingeva i suoi metodi, se condannava le sue impazienze e le sue violenze, accettava in astratto le sue idee, confidando più nell'opera lenta, ma sicura, dell'istruzione e dell'educazione, che nella forza brutale. Per queste vie la rivoluzione sotto aspetto di conciliazione si rendeva accettabile a' più, e si rimetteva in cammino.

Tra queste idee si formò la nuova critica letteraria. Rimasta fra le vuote forme rettoriche empirica e tradizionale, anch'ella gridò libertà nel secolo scorso, e, perduto il rispetto alle regole e all'autorità, acquistò una certa indipendenza di giudizio, illuminata ne' migliori dal buon senso e dal buon gusto. L'attenzione dall'esterno meccanismo si volse alla forza produttiva, cercando i motivi e il significato della composizione nelle qualità dello scrittore; l'arte ebbe il suo *cogito* e trovò la sua formola nel motto: «Lo stile è l'uomo».² Ma era una critica d'impressioni più che di giudizi, di osservazioni più che di principii. Con la nuova filosofia il bello prese posto accanto al vero e al buono,³ acquistò una base scien-

1. Su *Luigi Filippo* e la politica del «juste milieu» (il nuovo programma politico fu enunciato dal re nel discorso della Corona del gennaio 1831: «Nous cherchons à nous tenir dans un juste milieu également éloigné des excès du pouvoir populaire et des abus du pouvoir royal»), cfr. il primo articolo dello *Studio sopra Emilio Zola*, pubblicato in *Nuovi saggi critici*. 2. Per l'aforisma del Buffon («Le style est l'homme même») come definizione di stile, cfr. *La giovinezza*, cap. XXIII. 3. Con la . . . buono: allude al *Cours de philosophie* del Cousin, già ricordato, che fu pubblicato nel 1836 col titolo *Du*

tifica nella logica, divenne una manifestazione dell'idea, come la religione, il dritto, la storia: avemmo una filosofia dell'arte, l'estetica. Stabilito un corso ideale della umanità, l'arte entrò nel sistema allo stesso modo che tutte le altre manifestazioni dello spirito, e prese dalla qualità dell'idea la sua essenza e il suo carattere. Materia principale della critica fu l'idea col suo contenuto: le qualità formali ebbero il secondo luogo. Avemmo l'idea orientale, l'idea pagana o classica, l'idea cristiana o romantica nella religione, nella filosofia, nello Stato, nell'arte, in tutte le forme dell'attività sociale, uno sviluppo storico *a priori*, secondo la logica o le leggi dello spirito. La filosofia dell'idea divenne un antecedente obbligato di ogni trattato di estetica; come di ogni ramo dello scibile: e il problema fondamentale dell'arte fu cercare l'idea in ogni lavoro dell'immaginazione, e misurarlo secondo quella. Rivenne su il concetto cristiano-platonico dell'arte, espresso da Dante, ristaurato dal Tasso. La poesia fu il vero sotto il velo della favola ascoso, o il vero condito in molli versi.¹ Divenuta la favola un velo dell'idea, ritornavano in onore le forme mitiche e allegoriche, e le concezioni artistiche si trasformavano in costruzioni ideali: la *Divina commedia*, materia d'infiniti commenti filosofici, aveva il suo riscontro nel *Faust*. Venne in moda un certo filosofismo nell'arte anche presso i migliori, anche presso Schiller. E non solo la filosofia, ma anche la storia divenne il frontispizio obbligato della critica, trattandosi di coglier l'idea non nella sua astrattezza, ma nel suo contenuto, nelle sue apparizioni storiche. Sorsero investigazioni accuratissime sulle idee, sulle istituzioni, su' costumi, sulle tendenze dei secoli a cui si riferivano le opere d'arte, sulla formazione successiva della materia artistica; al motto antico: «Lo stile è l'uomo», successe quest'altro: «La letteratura è l'espressione della società».² Ne uscì un doppio impulso, sintetico e analitico. Posto che la storia non sia una successione empirica e arbitraria di fatti, ma la manifestazione pro-

vrai, du beau et du bien, e ai saggi giobertiani *Del Bello* (1841) e *Del Buono* (1843). Sull'influenza del Cousin nella cultura italiana della metà dell'Ottocento, si veda ora S. MASTELLONE, *V. Cousin e il Risorgimento italiano*, Firenze 1955. 1. *Rivenne . . . versi*: cfr. *Convivio*, II, I, 3 e *Ger. lib.*, I, 3, già più volte citati. 2. Cfr. Louis de Bonald: «La littérature est l'expression de la société, comme la parole est l'expression de l'homme»; *Pensées sur divers sujets*, in *Oeuvres*, Paris 1817, vol. VI, p. 239. Ma il riferimento è più ampio: investe tutto il movimento culturale romantico, dalla Staël (il suo *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* è del 1800) al Sismondi.

gressiva e razionale dell'idea, una dialettica vivente, gli spiriti si affrettarono alla sintesi, e costruirono vere epopee storiche secondo una logica preordinata. La storia del mondo fu rifatta, la via aperta da Vico fu corsa e ricorsa dal genio metafisico, e in tutte le direzioni: religioni, arti, filosofie, istituzioni politiche, leggi, la vita intellettuale, morale e materiale de' popoli. Questo fu il momento epico di tutte le scienze; nessuna poté sottrarsi al bagliore dell'idea; il mondo naturale fu costruito allo stesso modo che il mondo morale. Ma queste sintesi frettolose, queste soluzioni spesso arrischiate de' problemi più delicati urtavano alcuna volta co' dati positivi della storia e delle singole scienze, ed erano troppo visibili le lacune, i raccozzamenti disparati, le interpretazioni forzate, gli artifici involontarii. Accanto a quelle vaste costruzioni ideali sorse la paziente analisi; il metodo di Vico parve più lungo e più arduo, ma più sicuro, e si ricominciò il lavoro *a posteriori*, ingolfandosi lo spirito nelle più minute ricerche in tutt'i rami dello scibile. Il movimento di erudizione e d'investigazione, interrotto in Italia dalla invasione delle teorie cartesiane e da' sistemi assoluti del secolo decimottavo, tutti di un pezzo, tutti ragionamento, con superbo disdegno di citazioni, di esempli, di ogni autorità dottrinale, quasi avanzo della Scolastica, ora ripigliava con maggior forza in tutta la colta Europa, massime in Germania; ritornavano i Galilei, i Muratori e i Vico; si sviluppava lo spirito di osservazione e il senso storico, si aggrandiva il campo delle scienze, e dal gran tronco del sapere uscivano nuovi rami, soprattutto nelle scienze naturali, nelle scienze sociali e nelle discipline filologiche. La materia della coltura, stata prima poco più che greco-romana, guadagnò di estensione e di profondità. Abbracciò l'Oriente, il medio evo, il Rinascimento. E con tale attività di ricerca e di scoperta, che lo scibile ne fu rinnovato.

Stavano dunque di fronte due tendenze, l'una ideale, l'altra storica. Gli uni procedevano per via di categorie e di costruzioni; gli altri per via di osservazioni e d'induzioni. E spesso s'incontravano. La scuola ontologica teneva molto conto de' fatti, e proclamava che il vero ideale è storia, è l'idea realizzata. Non rimaneva perciò al di sopra della storia nel regno de' principii assoluti e immobili; anzi la sua metafisica non è altro che un progressivo divenire, la storia. Parimente la scuola storica era tutt'altro che empirica, ed usciva dalla cerchia de' fatti, ed aveva anch'essa i suoi preconcetti e le sue conietture. La più audace speculazione si maritava

con la più paziente investigazione. Le due forze unite, ora parallele, ora in urto, ora di conserva, posero in moto tutte le facoltà dello spirito, e produssero miracoli nelle teorie e nelle applicazioni. Al secolo de' lumi succedette il secolo del progresso. Il genio di Vico fu il genio del secolo. E accanto a lui risorsero con fama europea Bruno e Campanella. Il secolo riverì ne' tre grandi italiani i suoi padri, il suo presentimento. E la *Scienza nuova* fu la sua Bibbia, la sua leva intellettuale e morale. Ivi trovavano condensate tutte le forze del secolo, la speculazione, l'immaginazione, l'erudizione. Di là partiva quell'alta imparzialità di filosofo e di storico, quella giustizia distributiva ne' giudizi, che fu la virtù del secolo. Passato e presente si riconciliarono, pigliando ciascuno il suo posto nel corso fatale della storia. E contro al fato non val collera, non giova dar di cozzo.¹ Il dommatismo con la sua infallibilità e lo scetticismo con la sua ironia cessero il posto alla critica, quella vista superiore dello spirito consapevole, che riconosce sé stesso nel mondo, e non si adira contro sé stesso.

La letteratura non potea sottrarsi a questo movimento. Filosofia e storia diventano l'antecedente della critica letteraria. L'opera d'arte non è considerata più come il prodotto arbitrario e subiettivo dell'ingegno nell'immutabilità delle regole e degli esempi, ma come un prodotto più o meno inconscio dello spirito del mondo in un dato momento della sua esistenza. L'ingegno è l'espressione condensata e sublimata delle forze collettive, il cui complesso costituisce l'individualità di una società o di un secolo. L'idea gli è data con esso il contenuto; la trova intorno a sé, nella società dove è nato, dove ha ricevuto la sua istruzione e la sua educazione. Vive della vita comune contemporanea, salvo che di quella è in lui più sviluppata l'intelligenza e il sentimento. La sua forza è di unirsi in ispirito, e questa unione spirituale dello scrittore e della sua materia è lo stile. La materia o il contenuto non gli può dunque essere indifferente; anzi è ivi che dee cercare le sue ispirazioni e le sue regole. Mutato il punto di vista, mutati i criterii. La letteratura del Rinascimento fu condannata come classica e convenzionale, e l'uso della mitologia fu messo in ridicolo. Quegl'ideali tutti di un pezzo, ch'erano decorati col nome di classici, furono giudicati una contraffazione dell'ideale, l'idea nella sua vuota astrazione, non nelle

1. *non... cozzo*: riecheggia Dante, *Inf.*, ix, 97: «Che giova nelle fata dar di cozzo?».

sue condizioni storiche, non nella varietà della sua esistenza. Cadde la retorica con le sue vuote forme, cadde la poetica con le sue regole meccaniche e arbitrarie, rivenne su il vecchio motto di Goldoni: — Ritrarre dal vero, non guastar la natura.¹ — Il più vivo sentimento dell'ideale si accompagnò con la più paziente sollecitudine della verità storica. L'epopea cesse il luogo al romanzo, la tragedia al dramma. E nella lirica brillarono in nuovi metri le ballate, le romanze, le fantasie e gl'inni. La naturalezza, la semplicità, la forza, la profondità, l'affetto furono qualità stimate assai più che ogni dignità ed eleganza, come quelle che sono intimamente connesse col contenuto. Dante, Shakespeare, Calderon, Ariosto, reputati i più lontani dal classicismo, divennero gli astri maggiori. Omero e la Bibbia, i poemi primitivi e spontanei, teologici o nazionali, furono i prediletti. E spesso il rozzo cronista fu preferito all'elegante storico, e il canto popolare alla poesia solenne. Il contenuto nella sua nativa integrità valse più che ogni artificiosa trasformazione di tempi posteriori. Furono sbanditi dalla storia tutti gli elementi fantastici e poetici, tutte quelle pompe fattizie, che l'imitazione classica vi aveva introdotto. E la poesia si accostò alla prosa, imitò il linguaggio parlato e le forme popolari.

Tutto questo fu detto romanticismo, letteratura de' popoli moderni. La nuova parola fece fortuna. La reazione ci vedeva un ritorno del medio evo e delle idee religiose, una condanna dell'abborrito Rinascimento, soprattutto del più abborrito secolo decimottavo. I liberali, non potendo pigliarsela co' governi, se la pigliavano con Aristotele e co' classici e con la mitologia: piaceva essere almeno in letteratura rivoluzionario e ribelle alle regole. Il sistema era così vasto e vi si mescolavano idee e tendenze così diverse, che ciascuno potea vederlo con la sua lente e pigliarvi ciò che gli era più comodo. I governi lasciavan fare, contenti che le guerricciuole letterarie distraessero le menti dalla cosa pubblica. In Italia ricomparivano i soliti fenomeni della servitù: battaglie in favore e contro la Crusca, quistioni di lingua, diverbii letterarii, che finivano talora in denunce politiche. La *Proposta* e il *Sermone all'Antonietta Costa* erano i grandi avvenimenti che succedevano alla battaglia di Waterloo.² L'Italia risonò di puristi e lassisti, di classici e romantici. Il gior-

1. *Mémoires*, parte III, cap. XI. Cfr. p. 776 e relativa nota 4. 2. La *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca* e il sermone cit. *Sulla Mitologia* «Ad Antonietta Costa», di Vincenzo Monti.

nalismo, mancata la materia politica, vi cercò il suo alimento. Il centro più vivace di quei moti letterarii era sempre Milano, dove erano più vicini e più potenti gl'influssi¹ francesi e germanici. Là s'inaugurava nel « Caffè » il secolo decimottavo. E là s'inaugurava ora nel « Conciliatore » il secolo decimonono. Manzoni ricordava Beccaria, e i Verri e i Baretti del nuovo secolo si chiamavano Silvio Pellico, Giovanni Berchet e gli ospiti di casa Manzoni, Tommaso Grossi e Massimo d'Azeglio, divenuto sposo di Giulia Manzoni, e anello fra la Lombardia e il Piemonte, dove sorgevano nello stesso giro d'idee Cesare Balbo e Vincenzo Gioberti. La vecchia generazione s'intrecciava con la nuova. Vivevano ancora, memorie del regno d'Italia, Foscolo, Monti, Giovanni e Ippolito Pindemonte, Pietro Giordani. Dirimpetto a Melchiorre Gioia vedevi Sismondi, italiano di mente e di cuore; e mentre il vecchio Romagnosi scrivea la *Scienza della Costituzione*, il giovane Antonio Rosmini pubblicava il trattato *Della origine delle idee*.² Spuntavano Camillo Ugoni, Felice Bellotti, Andrea Maffei, il traduttore di Klopstock e di Schiller. Dirimpetto a' poeti vedevi i critici, dilettanti pure di poesia, Giovanni Torti, Ermes Visconti, Giovanni De Cristoforis, Samuele Biava. Nelle stesse file militavano Carlo Porta, Niccolò Tommaseo, i fratelli Cesare e Ignazio Cantù, e Maroncelli, e Confalonieri, e altri minori.

Cosa volevano i romantici, che levavano così alto la voce nel « Conciliatore »? Parlavano con audacia giovanile della vecchia generazione, s'inclinavano appena al gran padre Alighieri, vantavano gli scrittori stranieri soprattutto inglesi e tedeschi, non volevano mitologia, si beffavano delle tre unità, e delle regole si curavano poco, e non curavano il capo che innanzi alla ragione. Era il razionalismo o il libero pensiero applicato alla letteratura da uomini che in religione predicavano fede e autorità. I classici, al contrario, miscredenti e scettici nelle cose della religione, erano qualificati superstiziosi in fatto di letteratura. Né pareva ragionevole che Aristotele, detronizzato in filosofia, dovesse in letteratura rimanere sul suo trono. La lotta fu viva tra il « Conciliatore » e la « Biblioteca ita-

1. *influssi*: così nel ms. e nelle edizioni Morano. Nell'edizione Croce e successive: « impulsi ». 2. Scritta dal Romagnosi negli ultimi anni di vita, la *Scienza delle Costituzioni* fu pubblicata postuma nel 1847; il *Nuovo saggio sulle origini delle idee* apparve a Roma nel 1829-30. Sul Rosmini, si vedano le lezioni sulla letteratura nel secolo decimonono; *La scuola cattolico-liberale* cit., pp. 251-94.

liana», a cui tenea bordone la «Gazzetta di Milano». Vi si mescolavano ingenui e furfanti, scrittori coscienziosi e mestieranti. E dopo molto contendere, fra tante esagerazioni di offese e di difese, si venne in tale confusione di giudizi, che oggi stesso non si sa cosa era il romanticismo, e in che si distingueva sostanzialmente dal classicismo. Molti sostenevano che il Monti era un ingegno romantico sotto apparenze classiche, e altri che Manzoni con pretensioni romantiche era in verità un classico. Si cominciò a vedere chiaro, quando fu posta da parte la parola «romanticismo», materia del litigio, e si badò alla qualità della merce e non al suo nome. Al romanticismo, importazione tedesca, si sostituì a poco a poco un altro nome, letteratura nazionale e moderna. E su questo convennero tutti, romantici e classici. Il romanticismo rimase in Italia legato con le idee della prima origine germanica, diffuse dagli Schlegel e da' Tieck, in quella forma esagerata che prese in Francia, capo Victor Hugo. Respingevano il paganesimo, e riabilitavano il medio evo. Rifiutavano la mitologia classica, e preconizzavano una mitologia nordica. Volevano la libertà dell'arte, e negavano la libertà di coscienza. Rigettavano il plastico e il semplice dell'ideale classico, e vi sostituivano il gotico, il fantastico, l'indefinito e il lugubre. Surrogavano il fattizio e il convenzionale dell'imitazione classica con imitazioni fattizie e convenzionali di peggior gusto. E per fastidio del bello classico idolatravano il brutto. Una superstizione cacciava l'altra. Ciò che era legittimo e naturale in Shakespeare e in Calderon, diveniva strano, grossolano, artificiale in tanta distanza di tempi, in tanta differenza di concepire e di sentire. Il romanticismo in questa sua esagerazione tedesca e francese non attecchì in Italia, e giunse appena a scalfire la superficie. I pochi tentativi non valsero che a meglio accentuare la ripugnanza del genio italiano. E i romantici furono lieti, quando poterono gittar via quel nome d'imprestito, fonte di tanti equivoci e litigi, e prendere un nome accettato da tutti. Anche in Germania il romanticismo fu presto attirato nelle alte regioni della filosofia, e, spogliatosi quelle forme fantastiche e quel contenuto reazionario, riuscì sotto nome di letteratura moderna nell'ecletismo, nella conciliazione di tutti gli elementi e di tutte le forme sotto i principii superiori dell'estetica, o della filosofia dell'arte.

Pigliando il romanticismo in quel suo primo stadio, quando si affermava come distinto, anzi in contraddizione col secolo scorso,

e movea guerra ad Alfieri e proclamava una nuova riforma letteraria, il suo torto fu di non accorgersi che esso era in sostanza non la contraddizione, ma la conseguenza di quel secolo appunto, contro il quale armeggiava. In Germania l'idea romantica sorse in opposizione all'imitazione francese così alla moda sotto il gran Federico. Era una esagerazione, ma in quell'esagerazione si costituivano le prime basi di una letteratura nazionale, dalla quale uscivano Schiller e Goethe. E fu lavoro del secolo decimottavo. Schiller fu contemporaneo di Alfieri. Quando l'idea romantica s'affacciò in Italia, già in Germania era scaduta, trasformatasi in un concetto dell'arte filosofico e universale. Goethe era già alla sua terza maniera, a quel suo spiritualismo panteistico, che produceva il *Faust*. Il romanticismo veniva dunque in Italia troppo tardi, come fu poi dell'eghélismo. Parve a noi un progresso ciò che in Germania la coltura aveva già oltrepassato e assorbito. La riforma letteraria in Italia, tanto strombazzata, non cominciava, ma continuava. Essa era cominciata nel secolo scorso. Era appunto la nuova letteratura, inaugurata da Goldoni e Parini, al tempo stesso che in Germania si gittavano le fondamenta della coltura tedesca. La differenza era questa, che la Germania reagiva contro l'imitazione francese e acquistava coscienza della sua autonomia intellettuale; dove l'Italia, associandosi alla coltura europea, reagiva contro la sua solitudine e la sua stagnazione intellettuale. L'Italia entrava nel grembo della coltura europea, e vi prendea il suo posto, cacciando via da sé una parte di sé, il seicentismo, l'Arcadia e l'accademia; la Germania al contrario iniziava la sua riforma intellettuale, rimuovendo da sé la coltura francese, e riannodandosi alle sue tradizioni. L'influenza francese non fu che una breve deviazione nel movimento di continuità della vita tedesca, movimento fortificato nella lotta d'indipendenza, e che portò quel popolo nel secolo decimonono ad una chiara coscienza della sua autonomia nazionale e della sua superiorità intellettuale. Perciò la riforma tedesca procedette armonica e pacata con passaggi chiari, con progresso rapido, con intima consonanza in tutt'i rami dello scibile, non ricevendo ma dando l'impulso alla coltura europea. Esclusiva ed esagerata nel principio sotto nome di romanticismo, la sua coltura in breve tempo abbracciò tutti gli orizzonti, e conciliò tutti gli elementi della storia in una vasta unità, della quale rimane monumento colossale la *Divina Commedia* della coltura moderna, il *Faust*. Ivi tutte le religioni

e tutte le colture, tutti gli elementi e tutte le forme, si danno la mano e si riconoscono partecipi del redivivo Pane, sottoposte alle stesse leggi, spirito o natura, espressioni di una sola idea, già inconsapevoli e nemiche, ora unificate dall'occhio ironico della coscienza. Indi quella suprema indifferenza verso le forme, che fu detto lo scetticismo di Goethe, ed era la serenità olimpica di una intelligenza superiore, la tolleranza di tutte le differenze riconciliate e armonizzate nel mondo superiore della filosofia e dell'arte. Così il misticismo romantico si trasformava nell'idealismo pan-teistico, l'idea cristiana nell'idea filosofica, il Cristo del Vangelo nel Cristo di Strauss,¹ la teologia s'inabissava nella filosofia, il domma e il dubbio si fondevano nella critica, e il famoso *cogito* trovava il suo punto di arrivo e di fermata nella coscienza di sé, come spirito del mondo morale e naturale, punto d'arrivo divenuto stagnante nel superficiale eclettismo francese.

Quando Manzoni, tutto ancora pieno di Alfieri, fu a Parigi, ebbe le sue prime impressioni da quei circoli letterarii che facevano opposizione all'Impero, e dove abitava lo spirito di Chateaubriand e madama di Staël. Di là gli venne un riflesso della Germania, e si diede alla storia di quella letteratura. Strinse relazioni con uomini illustri delle due grandi nazioni; Cousin lo chiamava il suo « amico », Fauriel e Goethe mettevano su il giovine poeta.² Il suo orizzonte si allargò, vide nuovi mondi, e reagì contro la sua educazione letteraria, contro le sue adorazioni giovanili, contro Alfieri e Monti. A Milano, caduto il regno d'Italia, le nuove idee raccolsero intorno a sé i giovani, e Manzoni divenne il capo della scuola romantica. Così, mentre la Germania, percorso il ciclo filosofico e ideale della sua coltura, si travagliava intorno all'applicazione in tutte le sue scienze sociali o naturali, in Italia si disputava ancora de' principii. Naturalmente, né Manzoni né altri poteva assimilarsi tutto il mo-

1. Si riferisce al celebre *Das Leben Jesu kritisch bearbeitet*, di David Friedrich Strauss (1808-74), pubblicato a Tubinga nel 1835: di stretta osservanza hegeliana. 2. *Strinse . . . poeta*: per i rapporti Manzoni-Cousin, cfr. *Carteggio di A. Manzoni*, a cura di G. Sforza e G. Gallavresi, vol. I, e *ibid.*, pp. 522 sgg., la lettera del Manzoni all'« eclettico » francese, in data 21 febbraio 1821 (si erano incontrati per la prima volta a Milano, nell'ottobre 1820). Ma il De Sanctis si riferisce al colloquio tra Cousin e Goethe, che ebbe luogo il 28 aprile 1825 e di cui lo stesso Cousin scrisse nel « *Globe* », t. V, n. 26. Se ne veda la versione, in appendice alla lettera del Manzoni a Goethe del 23 gennaio 1821, nell'*Epistolario di A. Manzoni*, Milano 1882, vol. I, pp. 193 sgg.

vimento germanico, lavoro di un secolo, e non lo vedevano che nella sua parte iniziale e superficiale. Ammiravano Schiller, Goethe, Herder, Kant, Fichte, Schelling, ma conoscevano assai meglio i nostri filosofi e letterati, e di quelli veniva loro come un'eco, spesso per studii e giudizi di seconda mano, spesso per intramessa di scrittori francesi. Rimasero essi dunque nella loro spontaneità, ponendo le quistioni come le si ponevano in Italia, con argomenti e metodi proprii, e ne uscì un romanticismo locale, puro di stravaganze ed esagerazioni forestiere, accomodato allo stato della coltura, timido nelle innovazioni, e tenuto in freno dalle tradizioni letterarie e dal carattere nazionale. Un romanticismo così fatto non era che lo sviluppo della nuova letteratura sorta col Parini, e rimaneva nelle sue forme e ne' suoi colori prettamente italiano.

In effetti, i punti sostanziali di questo romanticismo concordano col movimento iniziato nel secolo scorso, e non è maraviglia che la lotta continuata con tanto furore e con tanta confusione finì nella piena indifferenza del popolo italiano, che riconosceva sé stesso nelle due schiere. Volevano i romantici che l'Italia lasciasse i temi classici? E già n'era venuto il fastidio, e avevi l'*Ossian*, il *Saul*, la *Ricciarda*, il *Bardo della selva nera*.¹ Volevano che i personaggi fossero presi dal vero? e che le forme fossero semplici e naturali? Ed ecco là Goldoni, che predicava il medesimo. Spregiavano la vuota forma? E sotto questa bandiera avevano militato Parini, Alfieri e Foscolo, e appunto la risurrezione del contenuto, la ristorazione della coscienza era il carattere della nuova letteratura. Cosa erano le tre unità e la mitologia, pomo della discordia, se non quistioni accessorie nella stessa famiglia? Fino un concetto del mondo meno assoluto e rigido, umano e anco religioso, intravedevi ne' *Sepolcri* di Foscolo e d'Ippolito Pindemonte.² Adunque la scuola romantica, se per il suo nome, per le sue relazioni, pe' suoi studii, e per le sue impressioni si legava a tradizioni tedesche e a mode francesi, rimase nel fondo scuola italiana per il suo accento, le sue

1. D'ispirazione e d'argomento «romantici»: la versione dei poemi di Ossian del Cesarotti, la tragedia «biblica» dell'Alfieri, la «medievale» *Ricciarda* del Foscolo e il *Bardo della Selva Nera*, che il Monti scrisse in onore del Bonaparte, riecheggiando, secondo il gusto dell'imperatore, modi e forme della poesia ossianica. 2. Sui *Sepolcri* del Pindemonte, nelle lezioni giovanili: «Il Pindemonte ha il gran merito di riempire la lacuna lasciata dal Foscolo in fatto di religione; ma ciò rimane in lui appena abbozzato, importante come un primo accenno di quel che si svolgerà poi col Manzoni»; op. cit., I, pp. 161-2.

aspirazioni, le sue forme, i suoi motivi; anzi fu la stessa scuola del secolo andato, che dopo le grandi illusioni e i grandi disinganni ritornava a' suoi principii, alla naturalezza di Goldoni e alla temperanza di Parini. Erano di quella scuola più i romantici, i quali avevano aria di combatterla, che i classici, suoi eredi di nome, ma eredi degeneri, appo i quali la sua vitalità si mostrava esaurita nella pomposa vacuità di Monti e nel purismo rettorico di Pietro Giordani. La scuola andava visibilmente declinando sotto il regno d'Italia, e non avendo più novità di contenuto, si girava in sé stessa, divenuta sotto nome di purismo un gioco di frasi, intenta alla purità del Trecento e all'eleganza del Cinquecento. Ritornavano in voga i grammatici, i linguisti e i retori; ripullulava sotto altro nome l'Arcadia e l'accademia. Così fu possibile la *Storia americana* di Carlo Botta, uscita a Parigi quando appunto uscirono gl'*Inni*; e fu tal cosa che gli stessi accademici della Crusca si sentirono oltrepassati e domandavano che lingua era quella.¹ Furono i romantici che, insorgendo contro la scuola, la rinsanguarono, e in aria di nemici furono i suoi veri eredi. Essi le apersero nuovo contenuto e nuovo ideale, le spogliarono la sua vernice classica e mitologica, l'accostarono a forme semplici, naturali, popolari, sincere, libere da ogni involucro artificiale e convenzionale, dalle esagerazioni rettoriche e accademiche, dalle vecchie abitudini letterarie non ancor dome, di cui vedi le orme anche tra gli sdegni di Alfieri e di Foscolo. Come sotto forma di reazione essi erano la stessa rivoluzione, che moderandosi e disciplinandosi ripigliava le sue forze, tirando anche Dio al progresso e alla democrazia; così, sotto forma di opposizione, essi erano la nuova letteratura di Goldoni e di Parini che si spogliava gli ultimi avanzi del vecchio, acquistava una coscienza più chiara delle sue tendenze, e, lascian-

1. Così . . . quella: la prima edizione, parigina, della *Storia della guerra dell'indipendenza degli Stati Uniti d'America*, è del 1809 (4 voll., presso il libraio Colas). In Italia l'opera apparve più tardi con correzioni, Milano 1819. Sulla lingua libresca e arcaicizzante del Botta, cfr. Gioberti, *Pensieri e giudizi* cit., p. 43. Si veda anche in *Diario autobiografico del conte di Cavour*, di D. Berti, Roma 1888, p. 219, il giudizio di Luigi Ornato, riferito al Cavour dal Gioberti, avere scritto il Botta non per la posterità, ma per gli antenati. Sul Botta il De Sanctis giovane si era già espresso duramente in una lezione della prima scuola napoletana: «Segue Guicciardini e riesce in ciò quanto alla materia e al modo di esporre i fatti; ma aborre le idee e ne ride, e a questo modo egli si è francamente separato dal cammino del pensiero moderno, e non si avvede che respinge il pensiero italiano indietro di alcuni secoli»; op. cit., II, p. 141.

do gl'ideali rigidi e assoluti, prendeva terra, si accostava al reale.

Questo sentimento più vivo del reale era anche penetrato nel popolo italiano. Non era più il popolo accademico, che batteva le mani in teatro alla *Virginia* e all'*Aristodemo* e applaudiva all'Italia ne' sonetti e nelle canzoni. Vide la libertà sotto tutte le sue forme, nelle sue illusioni, nelle sue promesse, ne' suoi disinganni, nelle sue esagerazioni. Il regno d'Italia, la spedizione di Murat, le promesse degli alleati, la lotta d'indipendenza della Spagna e della Germania, l'insorgere della Grecia e del Belgio aguzzavano il sentimento nazionale: l'unità d'Italia non era più un tema retorico, era uno scopo serio, a cui si drizzavano le menti e le volontà. I più arditi e impazienti cospiravano nelle società segrete, contro le quali si ordinavano anche secretamente i «sanfedisti». Fatto vecchio era questo. Ma il fatto nuovo era, che nella grande maggioranza della gente istruita si andava formando una coscienza politica, il senso del limite e del possibile: la retorica e la declamazione non avea più presa sugli animi. La grandezza degli ostacoli rendea modesti i desiderii, e tirava gli spiriti dalle astrazioni alla misura dello scopo e alla convenienza de' mezzi. La libertà trovava il suo limite nelle forme costituzionali, e il sentimento nazionale nel concetto di una maggiore indipendenza verso gli stranieri. Una nuova parola venne su: non si disse più rivoluzione, si disse «progresso». E fu il maestoso cammino dell'idea nello spazio e nel tempo verso un miglioramento indefinito della specie, morale e naturale. Il progresso divenne la fede, la religione del secolo. Ed avea il suo lasciapassare, perché cacciava quella maledetta parola che era la rivoluzione, e significava la naturale evoluzione della storia, e condannava le violente mutazioni. Il progresso raccomandava pazienza a' popoli, dimostrava compatibile ogni miglioramento con ogni forma di governo, e si accordava con la filosofia cristiana, che predicava fiducia in Dio, preghiera e rassegnazione. Oltre a ciò, libertà, rivoluzione indicavano scopi immediati e non tollerabili ai governi, dove progresso nel suo senso vago abbracciava ogni miglioramento, e dava agio a' principi di acquistarsi lode a buon mercato, promovendo, non fosse altro, miglioramenti speciali, che parevano innocui, com'erano le strade ferrate, l'illuminazione a gas, i telegrafi, la libertà del commercio, gli asili d'infanzia, i congressi scientifici, i comizii agrarii. A poco a poco i liberali tornarono là ond'erano partiti, e non potendo vincere i governi,

li lusingarono, sperarono riforme di principi, anche del papa; rifacevano i tempi di Tanucci, di Leopoldo, di Giuseppe, e rifacevano anche un po' quell'arcadia. Certo, una teoria del progresso, che se ne rimetteva a Dio e all'Idea, dovea condurre a un fatalismo musulmano, e rendendo i popoli troppo facilmente appagabili, potea s fibrare i caratteri, trasformare il liberalismo in una nuova Arcadia, come temea Giuseppe Mazzini, che vi contrapponeva la Giovine Italia. Pure i moti repressi del '21 e del '31, i varii tentativi mazziniani mal riusciti, la politica del non intervento delle nazioni liberali, la potenza riputata insuperabile dell'Austria, la forza e la severità de' governi, le fila spesso riannodate e spesso rotte, disponevano gli animi ad uno studio più attento de' mezzi, li piegavano a' compromessi, fortificavano il senso politico, rendevano impopolare la dottrina del « tutto o niente ». Lo stesso Mazzini, ch'era all'avanguardia, avea nel suo linguaggio e nelle sue formole quell'accento di misticismo e di vaporoso idealismo che era penetrato nella filosofia e nelle lettere, e che lo chiariva uomo del secolo, e mostravasi anche lui disposto a tener conto delle condizioni reali della pubblica opinione, e a sacrificarvi una parte del suo ideale. Così, rammorbidite le passioni, confidenti nel progresso naturale delle cose, e persuasi che anche sotto i cattivi governi si può promuovere la coltura e la pubblica educazione, i più smessero l'azione politica diretta e si diedero agli studii: fiorirono le scienze, si sviluppò il senso artistico e il genio della musica e del canto; la Taglioni e la Malibran, la Rachel e la Ristori, Rossini e Bellini, le dispute scientifiche e letterarie, i romanzi francesi e italiani occupavano nella vita quel posto che la politica lasciava vuoto. In breve spazio uscivano in luce il *Carmagnola*, l'*Adelchi* e i *Promessi sposi*, la *Pia* del Sestini; la *Fuggitiva*, l'*Ildegonda*, i *Crociati* e il *Marco Visconti* del Grossi, la *Francesca da Rimini* del Pellico, la *Margherita Pusterla* del Cantù, l'*Ettore Fieramosca* e più tardi il *Niccolò de' Lapi* di Massimo d'Azeglio.¹ Ultime venivano con più solenne impressione le *Mie prigioni*. Ciclo letterario che fu detto romantico, un romanticismo italiano, che faceva vibrare le corde più soavi dell'uomo e del patriota, con quella misura, con quell'ideale internato nella storia, con quella storia fremente d'intenzioni patriottiche, con quella intimità malinconica di sentimento, con quella finezza

1. Sul *D'Azeglio*, cfr. *La scuola cattolico-liberale* cit., pp. 307 sgg.: in particolare, per il romanzo incompiuto *La Lega lombarda*, p. 323.

di analisi nella maggiore semplicità de' motivi, che rivelava uno spirito venuto a maturità e ne' suoi ideali studioso del reale. Con tinte più crude e con intenzioni più ardite comparivano l'*Arnaldo da Brescia* e l'*Assedio di Firenze*. Ciascuno sentiva sotto la scorza del medio evo palpitare le nostre aspirazioni: le minime allusioni, le più lontane somiglianze erano colte a volo da un pubblico che si sentiva uno con gli scrittori. Il romanticismo perdette la serietà del suo contenuto; la parola stessa usciva di moda. Il medio evo non fu più materia trattata con intenzioni storiche e positive. Fu l'involucro de' nostri ideali, l'espressione abbastanza trasparente delle nostre speranze. Si sceglievano argomenti, che meglio rappresentassero il pensiero o il sentimento pubblico, come era la Lega lombarda, trasformata in lotta italiana contro la Germania. Massimo d'Azeglio, che segna il passaggio dalla maniera principalmente artistica de' romantici ad una rappresentazione più svelatamente politica, volgeva in mente un terzo romanzo, che dovea avere per materia la Lega lombarda. Il pittore arieggiava allo scrittore. Uscivano dal suo pennello la *Sfida di Barletta*, il *Brindisi di Francesco Ferruccio*, la *Battaglia di Gavinana*, la *Difesa di Nizza*, la *Battaglia di Torino*. Il medesimo era del misticismo. L'ispirazione artistica, da cui erano usciti gl'*Inni* e il *Cinque maggio* e l'*Ermengarda*,¹ non fu più il quadro, fu l'accessorio, un semplice colore attaccaticcio sopra un fondo estraneo, filosofico e politico. Vennero gl'inni alle scienze, alle arti, gl'inni di guerra. Rimasero madonne, angeli, santi e paradiso, a quel medesimo modo che prima Pallade, Venere e Cupido, semplici ornamenti e macchine poetiche, estranee all'intimo spirito della composizione, o puramente arcadiche. Dove la poesia gitta via ogni involucro romantico e classico, è ne' versi del Berchet. E non poco vi contribuì lord Byron, vivuto lungo tempo in Venezia, di cui si sentono i fieri accenti nell'*Esule di Parga*.² Se Giovanni Berchet fosse rimasto in Italia, probabilmente

1. *l'Ermengarda*: intende il secondo coro dell'*Adelchi*, «Sparsa le trecce morbide», come lirica a sé stante. Per la figura di Ermengarda, «carattere muto» come la Pia di Dante, e per l'analisi del coro cit., si veda la lezione della seconda scuola napoletana, del 9 febbraio 1872; *Manzoni* cit., pp. 145 sgg. 2. *Esule di Parga*: così nel ms. e nelle edizioni Morano. Sul Berchet e su *I profughi di Parga*, cfr. le lezioni sulla letteratura nel secolo decimono-
nono; *Mazzini e la scuola democratica* cit., pp. 103 sgg. In questi pochi periodi dedicati al Berchet appare già netta la distinzione fra corrente liberale e corrente democratica della letteratura risorgimentale, che costituisce lo schema di quelle lezioni: cfr. la prolusione, riprodotta più oltre in questo volume.

il suo genio sarebbe rimasto involupato nelle allusioni e nelle ombre del romanticismo. Ma esule portava a Londra i dolori e i furori della patria tradita e vinta. Fu l'accento della collera nazionale in una lirica, che, lasciate le generalità de' sonetti e delle canzoni, s'innestò al dramma, e colse la vita nelle più patetiche situazioni.¹

La voce possente di questa lirica drammatica giunse solitaria in un'Italia, dove i secondi fini della prudenza politica avevano rintuzzata la verità e virilità dell'espressione. Si era trovata una specie di *modus vivendi*, come si direbbe oggi, una conciliazione provvisoria tra principi e popoli. I freni si allentavano, ci era una maggiore libertà di scrivere, di parlare, di riunirsi, sempre in nome del progresso, della coltura, della civiltà: gli avversari erano detti «oscurantisti». I principi facevano bocca da ridere; promettevano riforme; e sino il più restio, Ferdinando II, chiamava alle cattedre, alla magistratura, a' ministeri uomini colti, e per bocca di monsignor Mazzetti annunciava un largo riordinamento degli studii.² Che si voleva più? I liberali, con quel senso squisito dell'opportunità che ha ciascuno nell'interesse proprio, inneggiavano a' principi, stringevano la mano a' preti, fino ridevano a' gesuiti. Fu allora che apparve in Italia un'opera stranissima, il *Primato* di Vincenzo Gioberti.³ Ivi con molta facilità di eloquio, con grande apparato di erudizione, con superbia e ricercatezza di formole si proclamava il primato della civiltà italiana riannodata attraverso le glorie romane alle tradizioni italo-pelasgiche, fondata sul papato restitutore della religione nella sua purità, riconciliato con le idee moderne, e tendente all'autocrazia dell'ingegno e al riscatto delle plebi.

1. *Se Giovanni . . . situazioni*: nelle lezioni citt.: «Se fosse rimasto a Milano, come Manzoni e Grossi, probabilmente avrebbe fatto prima la traduzione delle romanze spagnuole e di scrittori inglesi, francesi e tedeschi; ma in lui non si sarebbe rivelato l'artista. Invece, quando dovè abbandonare Milano e gittare così ogni ritegno, e senti i dolori della solitudine, della miseria, e il caldo amore di patria, quando tutti questi affetti operarono nel suo animo, allora poté mandar fuori canti immortali»; vol. cit., p. 130.
2. *un largo . . . studii*: allude al *Progetto di riforma del regolamento di pubblica istruzione*, pubblicato a Napoli nel 1838 da monsignor Giuseppe Maria Mazzetti, allora presidente della Pubblica Istruzione in Napoli. Cfr. anche la lettera del De Sanctis in data 28 marzo 1848.
3. Un esame organico del *Primato* e del pensiero giobertiano è nelle lezioni della seconda scuola napoletana; *La scuola cattolico-liberale* cit., pp. 275 sgg. Ma, per l'estetica del Gioberti, cfr. anche lezioni giovanili; op. cit., II, pp. 101-16.

La creazione sostituita al divenire egheliano rimetteva le gambe al soprannaturale e alla rivelazione, tutto il Risorgimento era dichiarato eterodosso o «acattolico», e il presente si ricongiungeva immediatamente col medio evo. Era la conciliazione politica sublimata a filosofia, era la filosofia costruita ad uso del popolo italiano. Frate Campanella pareva uscito dalla sua tomba.¹ L'impressione fu immensa. Sembrò che ci fosse infine una filosofia italiana. Vi si vedevano conciliate tutte le opposizioni, il papa a braccetto co' principi, i principi riamicati a' popoli, il misticismo internato nel socialismo, Dio e progresso, gerarchia e democrazia, un bilanciare universale. Il movimento era visibilmente politico, non religioso e non filosofico. E ciò che ne uscì, non fu già né una riforma religiosa né un movimento intellettuale, ma un moto politico, tenuto in piede dall'equivoco, e crollato al primo urto de' fatti. Questa era la faccia della società italiana. Era un ambiente, nel quale anche i più fieri si accomodavano, non scontenti del presente, fiduciosi nell'avvenire: i liberali biasciavano paternostri, e i gesuiti biasciavano progresso e riforme. La situazione in fondo era comica, e il poeta che seppe coglierne tutt'i segreti fu Giuseppe Giusti. La Toscana, dopo una prodigiosa produzione di tre secoli, non aveva più in mano l'indirizzo letterario d'Italia. Si era addormentata col riso del Berni sul labbro. La Crusca l'aveva inventariata e imbalsamata. Resisté più che poté nel suo sonno, respingendo da sé gl'impulsi del secolo decimottavo. Quando si sentì il bisogno di una lingua meno accademica, prossima per naturalezza e brio al linguaggio parlato, molti si diedero al dialetto locale, altri si gittarono alle forme francesi, altri col padre Cesari a capo l'andavano pescando nel Trecento. Non veniva innanzi la soluzione più naturale: cercarla colà dove era parlata, cercarla in Toscana. La rivoluzione avea ravvicinati gl'italiani, suscitati interessi, idee, speranze comuni. Firenze, la città prediletta di Alfieri e di Foscolo, dopo il '21 vide nelle sue mura accolti esuli illustri di altre parti d'Italia. Grazie al Vieusseux, vi sorgeva un centro letterario in gara con quello di Milano. Manzoni e D'Azeglio andavano pe' colli di Pistoia raccat-

1. Nelle lezioni della seconda scuola napoletana: «Il metodo di Gioberti oggi ci fa ridere di compassione, non ce ne rimane che un'aspirazione indefinita di un cattolicesimo liberale, tutto il resto è svanito. M'è uscita una parola grave: ridere di compassione di un uomo di tanto ingegno! Ma i suoi concetti sono facili utopie che lo legano a Campanella, anche lui utopista . . .»; vol. cit., p. 285.

tando voci e proverbii della lingua viva. Gli italiani si studiavano di comparire toscani; i toscani, come Niccolini e Guerrazzi, si studiavano di assimilarsi lo spirito italiano. Risorgeva in Firenze una vita letteraria, dove l'elemento locale prima timido e come sopraffatto ripigliava la sua forza con la coscienza della sua vitalità. Firenze riacquistava il suo posto nella coltura italiana per opera di Giuseppe Giusti. Sembrava un contemporaneo di Lorenzo de' Medici che gittasse una occhiata ironica sulla società quale l'aveva fatta il secolo decimonono. Quelle finezze politiche, quelle ipocrisie dottrinali, quella mascherata universale, sotto la quale ammiccavano le idee liberali gli Arlecchini, i Girella, gli eroi da poltrona,¹ furono materia di un riso non privo di tristezza. Era Parini tradotto dal popolino di Firenze, con una grazia e una vivezza che dava l'ultimo contorno alle immagini e le fissava nella memoria. Ciascun sistema d'idee medie nel suo studio di contentare e conciliare gli estremi va a finire irreparabilmente nel comico. Tutto quell'equilibrio dottrinale così laboriosamente formato del secolo decimonono, tutta quella vasta sistemazione e conciliazione dello scibile in costruzioni ideali, quel misticismo impregnato di metafisica, quella metafisica del divino e dell'assoluto declinante in teologia, quel volterrianismo inverniciato d'acqua benedetta, tutto si dissolveva innanzi al ghigno di Giuseppe Giusti.²

Giacomo Leopardi segna il termine di questo periodo.³ La me-

1. *gli Arlecchini . . . poltrona*: cfr. il *Brindisi di Girella* («Viva Arlecchini / e burattini / grossi e piccini», vv. 13-5) e *Il poeta e gli eroi da poltrona*.
 2. Un accenno al *Giusti* è già nel saggio cit., del '55, sul Gervinus: «Voi mi parlate della letteratura italiana da Alfieri a Manzoni, e non fate menzione, taccio i minori, del Berchet, del Giusti, del Leopardi? Lascio stare la loro grandezza. Ma anche sotto l'aspetto politico è difficile trovare scrittori, che abbiano avuto maggior potere sulle immaginazioni: le loro poesie sono una storia idealizzata di tutte le illusioni, le speranze, le disperazioni, i dolori, gli affetti della gioventù italiana»; *Saggi critici*, ed. cit., I, pp. 187-8. In lui il De Sanctis vedeva il poeta che aveva saputo figgere l'occhio nelle contraddizioni e nel velleitarismo dei moderati toscani e sorridere del san-simonismo della cultura cattolico-liberale. Una qualche suggestione a riguardo poté, forse, ricevere dall'opera di Giuseppe Montanelli, *Memorie sull'Italia e specialmente sulla Toscana dal 1814 al 1840*, 2 voll., Torino 1853-55, da lui recensita nel «Piemonte» del 21-22 febbraio 1856; cfr. vol. cit., pp. 277 sgg.
 3. Cfr. NATALINO SAPEGNO, *De Sanctis e Leopardi*, in «Società», IX, 1953, 1-2, p. 86: «L'esperienza del maggior lirico dell'Italia nuova è sentita nel suo valore essenziale, come una svolta fondamentale della nostra cultura e al vertice della nostra vicenda letteraria. È degno di nota che, in questo capitolo appunto, siano anche sottolineati più nettamente i limiti della già prediletta esperienza manzoniana: li-

tafisica in lotta con la teologia si era esaurita in questo tentativo di conciliazione. La molteplicità de' sistemi avea tolto credito alla stessa scienza. Sorgeva un nuovo scetticismo che non colpiva più solo la religione o il soprannaturale, colpiva la stessa ragione. La metafisica era tenuta come una succursale della teologia. L'idea sembrava un sostituto della provvidenza. Quelle filosofie della storia, delle religioni, dell'umanità, del dritto avevano aria di costruzioni poetiche. La teoria del progresso o del fato storico nelle sue evoluzioni sembrava una fantasmagoria.¹ L'abuso degli elementi provvidenziali e collettivi conduceva diritto all'onnipotenza dello Stato, al centralismo governativo. L'ecletismo pareva una stagnazione intellettuale, un mare morto. L'apoteosi del successo rintuzzava il senso morale, incoraggiava tutte le violenze. Quella conciliazione tra il vecchio ed il nuovo, tollerata pure come temporanea necessità politica, sembrava in fondo una profanazione della scienza, una fiacchezza morale. Il sistema non attecchiva più: cominciava la ribellione. Mancata era la fede nella rivelazione: mancava ora la fede nella stessa filosofia. Ricompariva il mistero. Il filosofo sapeva quanto il pastore. Di questo mistero fu l'eco Giacomo Leopardi nella solitudine del suo pensiero e del suo dolore. Il

miti sia della concezione cattolico-liberale che sottostà a quell'esperienza, sia della poetica ancora parzialmente realistica che l'esprime. E Leopardi è presentato proprio, nel suo messaggio in apparenza tutto negativo, come il giusto liquidatore di quella provvisoria conciliazione, di quel connubio abbastanza confuso di remore tradizionalistiche e di istanze rinnovatrici, il rappresentante di un nuovo "energico sentimento del mondo morale", il simbolo di quella forza di ripiegamento su se stessi in vista di una più realistica coscienza degli scopi da raggiungere, che il De Sanctis propone agli individui e alla nazione come compito ormai urgente ed imprescindibile». Del Leopardi, «poeta diletto della sua giovinezza», fin dalle prime lezioni (op. cit., I, pp. 170-6) e dal saggio del 1849 sull'*Epistolario*, il De Sanctis aveva sottolineato l'alta lezione morale; e l'interesse per l'autore dei *Canti* e il prosatore delle lettere (anche se egli non intese appieno il valore delle *Operette morali* e non fece in tempo a conoscere lo *Zibaldone*) fu una delle costanti della sua ricerca critica, dal grande dialogo tra Schopenhauer e Leopardi (cfr. più oltre) ai saggi sulle singole canzoni, dal corso napoletano del '76 ai trentotto capitoli dello studio incompiuto (*Studio su Giacomo Leopardi*, Napoli 1885), di cui si vedano i capitoli riprodotti più oltre nel nostro volume. Cfr. rispettivamente *Saggi critici*, ed. cit. e, per le lezioni napoletane e il saggio dell'83, il volume complessivo *Giacomo Leopardi*, a cura di Walter Binni, Bari 1953. Per la storia della critica leopardiana e per la posizione del De Sanctis, oltre all'art. cit. del Saepigno, cfr. Walter Binni, introduzione all'edizione commentata del suo *Leopardi* (Bari 1953) e Emilio Bigi, in *Classici italiani* cit., II, pp. 395-448. 1. una fantasmagoria: nel ms.: «una fantasmagoria dell'immaginazione».

suo scetticismo annunzia la dissoluzione di questo mondo teologico-metafisico, e inaugura il regno dell'arido vero, del reale. I suoi *Canti* sono le più profonde e occulte voci di quella transizione laboriosa che si chiamava secolo decimonono. Ci si vede la vita interiore sviluppatissima. Ciò che ha importanza, non è la brillante esteriorità di quel secolo del progresso, e non senza ironia vi si parla delle «sorti progressive» dell'umanità.¹ Ciò che ha importanza è l'esplorazione del proprio petto,² il mondo interno, virtù, libertà, amore, tutti gl'ideali della religione, della scienza e della poesia, ombre e illusioni innanzi alla sua ragione e che pur gli scaldano il cuore, e non vogliono morire. Il mistero distrugge il suo mondo intellettuale, lascia inviolato il suo mondo morale. Questa vita tenace di un mondo interno, malgrado la caduta di ogni mondo teologico e metafisico, è l'originalità di Leopardi, e dà al suo scetticismo una impronta religiosa. Anzi è lo scetticismo di un quarto d'ora quello in cui vibra un così energico sentimento del mondo morale. Ciascuno sente lì dentro una nuova formazione.

L'istrumento di questa rinnovazione è la critica, covata e cresciuta nel seno stesso dell'ecletismo. Il secolo sorto con tendenze ontologiche e ideali avea posto esso medesimo il principio della sua dissoluzione: l'idea vivente, calata nel reale. Nel suo cammino il senso del reale si va sempre più sviluppando, e le scienze positive prendono il di sopra, cacciando di nido³ tutte le costruzioni ideali e sistematiche. I nuovi dogmi perdono il credito. Rimane intatta la critica. Ricomincia il lavoro paziente dell'analisi. Ritorna a splendere sull'orizzonte intellettuale Galileo accompagnato con Vico. La rivoluzione, arrestata e sistemata in organismi provvisorii ripiglia la sua libertà, si riannoda all'Ottantanove, tira le conseguenze. Comparisce il socialismo nell'ordine politico, il positivismo nell'ordine intellettuale. Il verbo non è più solo Libertà, ma Giustizia, la parte fatta a tutti gli elementi reali dell'esistenza, la democrazia non solo giuridica ma effettiva. La letteratura si va anche essa trasformando. Rigetta le classi, le distinzioni, i privilegi. Il brutto sta accanto al bello, o, per dir meglio, non c'è più né bello, né brutto, non ideale, e non reale, non infinito, e non finito. L'idea

1. *La Ginestra*, v. 51: «le magnifiche sorti e progressive». 2. *l'esplorazione del proprio petto*: leopardianamente; cfr. *Palinodia*, vv. 235-6: «Il proprio petto / esplorar che ti val?». 3. *cacciando di nido*: riecheggia Dante, *Purg.*, XI, 99: «chi l'uno e l'altro cacerà del nido».

non si stacca, non soprastà al contenuto. Il contenuto non si spicca dalla forma. Non ci è che una cosa, il vivente.¹ Dal seno dell'idealismo comparisce il realismo nella scienza, nell'arte, nella storia. È un'ultima eliminazione di elementi fantastici, mistici, metafisici e rettorici. La nuova letteratura, rifatta la coscienza, acquistata una vita interiore, emancipata da involucri classici e romantici, eco della vita contemporanea universale e nazionale, come filosofia, come storia, come arte, come critica, intenta a realizzare sempre più il suo contenuto, si chiama oggi ed è la letteratura moderna.

L'Italia, costretta a lottare tutto un secolo per acquistare l'indipendenza e le istituzioni liberali, rimasta in un cerchio d'idee e di sentimenti troppo uniforme e generale, subordinato a' suoi fini politici, assiste ora al disfacimento di tutto quel sistema teologico-metafisico-politico, che ha dato quello che le potea dare. L'ontologia con le sue brillanti sintesi avea soverchiate le tendenze positive del secolo. Ora è visibilmente esaurita, ripete sé stessa, diviene accademica, perché accademia e arcadia è la forma ultima delle dottrine stazionarie. Vedete Cousin col suo ecletismo dottrinario. Vedete il Prati in *Satana e le Grazie* e nell'*Armando*. Vedete la *Storia universale* di Cesare Cantù.² Erede dell'ontologia è la critica,

1. *il vivente*: è il punto d'arrivo dell'estetica del De Sanctis, dopo un trentennio di lento e graduale superamento dell'idealismo romantico-hegeliano. Cfr. l'introduzione al *Saggio critico sul Petrarca* (1869) e, in particolare, la *Postilla*, aggiunta alla seconda edizione del 1883: «... Così venni nel concetto che la base dell'arte non è il bello o il vero o il giusto o altro tipo, ma il vivente, la vita nella sua integrità. E se mutilazione della vita è l'allegoria, il simbolo, il tipo, non è minore mutilazione quel risecare dall'individuo ogni vestigio tipico, ogni segno del gruppo, della classe, del genere a cui appartiene. Sicché anche questo ideale vuol essere rispettato. E, per finirla, tutta la quistione è di misura, e non è il caso di ammazzare né il reale, né l'ideale, che in fondo sono tutti e due il vivente, la vita. Fatemi cose vive, e battezzatele come volete».

2. *Vedete* . . . Cantù: sul *Satana e le Grazie* e sull'*Armando*, si vedano i due saggi, già ricordati; *Saggi critici* cit., I, pp. 71 sgg. e II, 189 sgg.: il secondo, riprodotto più oltre in questo volume. Alla *Storia universale* di Cantù (del quale, nel 1865, aveva severamente recensito la *Storia della letteratura*; cfr. *Saggi* cit., II, pp. 171 sgg.) il De Sanctis dedicò alcune tra le pagine più rigorosamente polemiche delle lezioni sulla letteratura nel secolo decimonono, analizzandone a vivo il fondamento ideologico: «Cantù si professa discepolo del Manzoni . . .», ma, «quando prende a scrivere la *Storia universale*, non può rimanere nell'astratto; non si tratta di opera letteraria, deve toccare questioni importanti e vive ed a ciascuna di esse, rompendo l'equilibrio di Manzoni, applicare i principii del contenuto della sua scuola. Può prendere posto a destra o a sinistra (perché accade di un contenuto come di un parlamento); ma deve prenderlo. Cantù

nata con essa, non ancor libera di elementi fantastici e dommatici attinti nel suo seno, come si vede in Proudhon, in Renan, in Ferrari, ma con visibile tendenza meno a porre e a dimostrare che a investigare. La paziente e modesta monografia prende il posto delle sintesi filosofiche e letterarie. I sistemi sono sospetti, le leggi sono accolte con diffidenza, i principii più inconcussi sono messi nel crogiuolo, niente si ammette più, che non esca da una serie di fatti accertati. Accertare un fatto desta più interesse che stabilire una legge. Le idee, i motti, le formole, che un giorno destavano tante lotte e tante passioni, sono un repertorio di convenzione, non rispondenti più allo stato reale dello spirito. C'è passato sopra Giacomo Leopardi. Diresti che proprio appunto, quando s'è formata l'Italia, si sia sformato il mondo intellettuale e politico da cui è nata. Parrebbe una dissoluzione, se non si disegnasse in modo vago ancora ma visibile un nuovo orizzonte. Una forza instancabile ci sospinge, e, appena quietate certe aspirazioni, si affacciano le altre.

L'Italia è stata finora avviluppata come di una sfera brillante, la sfera della libertà e della nazionalità, e ne è nata una filosofia e una letteratura, la quale ha la sua leva fuori di lei, ancorché intorno a lei. Ora si dee guardare in seno, dee cercare sé stessa: la sfera dee svilupparsi e concretarsi come sua vita interiore. L'ipocrisia religiosa, la prevalenza delle necessità politiche, le abitudini accademiche, i lunghi ozii, le reminiscenze d'una servitù e abiezione di parecchi secoli, gl'impulsi estranei sovrapposti al suo libero sviluppo, hanno creata una coscienza artificiale e vacillante, le tolgono ogni raccoglimento, ogn'intimità. La sua vita è ancora este-

è soldato di questa scuola, ma invece di procedere innanzi, va indietro. Se leggete la sua storia, egli ammette interamente il mondo moderno, parla di libertà, d'indipendenza, di nazionalità, d'Italia, di libero pensiero, spesso con una specie di "lirismo" nell'espressione... Domando: potete voi parlare di libertà e ammettere la censura? Predicare la libertà di coscienza, la libertà individuale e ammettere l'infallibilità del papa? Predicare, poniamo, la Chiesa pura, primitiva, e ammettere il papato con i suoi fini politici e temporali, ammettere finanche la famosa milizia della Chiesa (contro cui il mondo moderno insorge sempre quando non ha la vista turbata), i gesuiti? Quando troviamo da una parte quelle frasi pompose e dall'altra, nella narrazione, lo scrittore che cerca circostanze attenuanti pe' delitti, che cerca giustificare non solo, ma spingere la giustificazione fino al panegirico delle istituzioni della Chiesa, dobbiamo dire che lì in fondo è la reazione, più pericolosa perché inverniciata di frasi che arieggiano le idee moderne»; *La scuola cattolico-liberale* cit., pp. 220-1.

riore e superficiale. Dee cercare sé stessa, con vista chiara, sgombra da ogni velo e da ogni involucro, guardando alla cosa effettuale, con lo spirito di Galileo, di Machiavelli. In questa ricerca degli elementi reali della sua esistenza, lo spirito italiano rifarà la sua coltura, ristaurerà il suo mondo morale, rinfrescherà le sue impressioni, troverà nella sua intimità nuove fonti d'ispirazione, la donna, la famiglia, la natura, l'amore, la libertà, la patria, la scienza, la virtù, non come idee brillanti, viste nello spazio, che gli girino intorno, ma come oggetti concreti e familiari, divenuti il suo contenuto.

Una letteratura simile suppone una seria preparazione di studii originali e diretti in tutt'i rami dello scibile, guidati da una critica libera da preconcezioni e paziente esploratrice, e suppone pure una vita nazionale, pubblica e privata, lungamente sviluppata. Guardare in noi, ne' nostri costumi, nelle nostre idee, ne' nostri pregiudizii, nelle nostre qualità buone e cattive, convertire il mondo moderno in mondo nostro, studiandolo, assimilandolo e trasformandolo, « esplorare il proprio petto » secondo il motto testamentario di Giacomo Leopardi, questa è la propedeutica alla letteratura nazionale moderna, della quale compariscono presso di noi piccoli indizii con vaste ombre. Abbiamo il romanzo storico, ci manca la storia e il romanzo. E ci manca il dramma. Da Giuseppe Giusti non è uscita ancora la commedia. E da Leopardi non è uscita ancora la lirica. C'incalza ancora l'accademia, l'arcadia, il classicismo e il romanticismo. Continua l'enfasi e la rettorica, argomento di poca serietà di studii e di vita. Viviamo molto sul nostro passato e del lavoro altrui. Non ci è vita nostra e lavoro nostro. E da' nostri vanti s'intravede la coscienza della nostra inferiorità. Il grande lavoro del secolo decimonono è al suo termine. Assistiamo ad una nuova fermentazione d'idee, nunzia di una nuova formazione. Già vediamo in questo secolo disegnarsi il nuovo secolo. E questa volta non dobbiamo trovarci alla coda, non a' secondi posti.

SAGGI, LEZIONI
PAGINE AUTOBIOGRAFICHE

DAI «SAGGI»

DELLE «OPERE DRAMMATICHE»

DI FEDERICO SCHILLER

Chi scioglierà l'enigma de' nostri tempi? Quando gli uomini si riposano in una comune credenza, l'enigma della vita è sciolto, ed ei si abbandonano con ardore alle passioni e agl'interessi del mondo. Nello scetticismo moderno, come in vasto pelago, scomparve la storia, la tradizione e la scienza de' secoli. I nostri padri, spensierati dell'avvenire, irrisero a' caduti con l'arme dell'ironia e dello scherno, ma il tempo del riso è passato: l'uomo è fatto serio e pensoso. La vita ritorna un enigma; ed il sapiente si trova tanto ignorante, quanto il semplice pastore, secondo l'alto concetto di un nostro sommo poeta.¹ Qual è il destinato delle umane generazioni? e il significato della vita sarà pur sempre² un enigma? Ecco la formidabile interrogazione che travaglia la scienza e l'arte moderna. Al sensismo succede il criticismo, siccome alla poesia fuggitiva e volteriana succede la poesia del dolore e del nulla: le forme mutano; il dubbio resta. Il criticismo è l'ultima forma dell'individualismo spirante. È un panteismo dello spirito: tutto è lui, e l'universo non è che la sua apparenza. L'ideale poetico diviene una verità filosofica. Innanzi al poeta il corso della natura è danza e armonia; il suo suono è canto e parola; il rombo, il mormorio, il susurro è voce di sdegno

Scritto durante il soggiorno calabrese, fra il maggio e il giugno 1850 (cfr. B. CROCE, *Il soggiorno in Calabria, l'arresto e la prigionia di F. De Sanctis*, in «Nuova Antologia», 16 marzo 1917), il saggio rappresenta il trapasso dalla giovanile posizione «leopardiana» alla fase, che s'è detta hegeliana, del pensiero del De Sanctis e nella quale s'inquadra il suo interesse per il teatro di Schiller. Fu pubblicato per la prima volta come introduzione alle *Opere drammatiche* di Friedrich Schiller, tradotte da Andrea Maffei (Napoli, Fibreno, 1850 e, in pari data, se non è un falso editoriale, come opina Nino Cortese, Firenze, Le Monnier), con l'indicazione delle sole iniziali: «Discorso di F. D. S.». Inserendolo più tardi nella seconda edizione dei *Saggi critici* (1869), il De Sanctis vi appose la data: «Giugno 1850, dal carcere di Castel dell'Ovo». Appunti e abbozzi del saggio sono nel fondo desanctisiano della Biblioteca Nazionale di Napoli.

1. *il sapiente... poeta*: intende, come altrove, il «pastore» del *Canto notturno* («mille cose sai tu, mille discopri, / che son celate al semplice pastore», vv. 77-8). Si veda anche il saggio «*Alla sua donna*», *poesia di Giacomo Leopardi*, riprodotto più oltre, p. 904. 2. *pur sempre*: nella prima stampa (1850): «per sempre».

e di amore: ella parla, ella pensa, ella ama. La beltà ch'egli adora è creatura della sua fantasia; la verità che contempla è figlia del suo pensiero; e la bontà che ammira è specchio del suo medesimo cuore. Nell'individualismo ogni nostra conoscenza è ideale: Aspasia è il nostro pensiero.¹ E la realtà rimane un enigma, ed Iside invitta stassi taciturna e velata dinanzi all'umana ragione. Così la coscienza individuale restata sola in cospetto del nulla innalza altari a sé stessa: l'universo non è: ella lo crea! . . . Uomo orgoglioso! ma tu non sai quante lacrime costa il tuo orgoglio. Quando tu non basti a te stesso, quando vai cercando fuori di te qualche cosa, in che si riposi e quieti il tuo animo, vanamente ti guarderai d'intorno, tu non vi troverai che te stesso. Tale è il lato doloroso dell'individualismo: la vita interiore è la febbre che ci consuma. Ritirati in noi stessi, ci rodiamo miserabilmente in pensieri sterili e vòti: e la nostra compagnia ci pesa, e guardiamo sospirando fuori di noi. Di qui la poesia del dolore e del nulla, canto funebre dell'universo, e pietosa elegia dello spirito, che lamenta le illusioni perdute, e ridomanda ciò ch'egli stesso ha distrutto, ed incolpa la natura dell'opera della sua ragione. Ivi il cuore sanguina innanzi al dubbio, ed il poeta con contraddizione sublime palpita ed ama e corre pur dietro a quella realtà, che innanzi alla mente è illusione ed errore. E che importa? quella illusione ha virtù di fargli battere il cuore, e quell'errore rallegra di care beltà la sua fantasia. O se vogliamo lasciar queste magre distinzioni di mente, di fantasia e di cuore, ivi è lo spirito stesso inquieto della sua solitaria grandezza, e sospirante appresso alla realtà che ha distrutto. La vanità infinita del tutto è cosa che a solo pensare² ci addolora e ci spaura: l'uomo ha bisogno dell'universo: l'uomo solo non è che una corda spezzata che non rende più suono.

L'individualismo è presso al suo termine: tutte le vie per le quali ei si è messo ci conducono inevitabilmente negli affanni del dubbio. Noi assistiamo ansiosi a' suoi ultimi e funesti effetti nella scienza, nell'arte, nella politica, nella economia, ne' costumi: scetticismo nella scienza, subbiattivismo nell'arte, anarchia in politica,

1. *Aspasia è il nostro pensiero*: cfr. l'omonimo canto leopardiano, vv. 37-9: «Vagheggia / il piagato mortal quindi la figlia / della sua mente, l'amorosa idea». Nelle righe che seguono sono riecheggianti, oltre al motivo dell'«errore» e delle illusioni, luoghi precisi, immagini e espressioni leopardiane: per es. *Alla sua donna*, v. 1: «Cara beltà che amore»; *A se stesso*, v. 16: «e l'infinita vanità del tutto»; *L'infinito*, vv. 7-8: «ove per poco / il cor non si spaura». 2. *a solo pensare*: nella prima stampa (1850): «a solo pensarla».

pauperismo in economia, egoismo ne' costumi: ecco i suoi amari frutti. Già sì grande un tempo egli ha rilevata l'umana dignità; egli ha innalzata la fronte dello schiavo e del plebeo, e gli ha collocati con orgoglio accanto a' potenti ed a' grandi del mondo: egli ha abolito privilegi, classi e fattizie grandezze: ed alla nobilissima parola antica « romanus sum » ha sostituito una parola più nobile ancora: « homo sum ». Adorato, ubbidito, adulato per sedici secoli sotto il nome di Barbaro, Cavaliere errante, Barone, Re, Pontefice e Imperatore, potentissimo di volontà e pieno di fede in sé stesso ne' primi tempi, quale ce lo dipingono Dante e Shakspeare,¹ ora virtuoso, ora colpevole, sempre grande; nell'età moderna fa dell'« ego sum » il verbo della scienza, sostituisce la coscienza individuale alla tradizione, all'autorità, alla fede; dichiara i suoi diritti in cospetto delle prostrate grandezze, e fattosi popolo, li consacra col sangue; annulla l'universo, e lo crea ad immagine sua; e muore lasciandoci un passato distrutto, un presente tristo ed un oscuro avvenire: lo scetticismo e l'anarchia nelle menti, il dolore e la disperazione ne' cuori.

L'individualismo è la filosofia di Federico Schiller: Kant fu il suo maestro. L'universo per lui è il teatro delle nostre azioni; e gli avvenimenti non sono che l'effetto inevitabile de' nostri caratteri e delle nostre passioni. Pure egli non avea piena fede nel suo pensiero, né gli applausi de' suoi cittadini bastarono ad ispirargli fidanza; tu lo vedi quasi ad ogni nuovo dramma mutar forma e disegno, scontento del già fatto, poco sicuro di ciò che tenta; e talora viene quasi in disperazione del suo ingegno, ed esclama tristamente: — Io non sono nato poeta! — A molti critici è piaciuto di esaminare i suoi drammi sotto quest'ultimo aspetto, e seguendo il poeta ne' vari casi della vita e nelle ardenti contraddizioni di un'anima tumultuosa e inquieta, ci hanno mostrato qui l'imitazione di Shakspeare, là il dramma borghese, e dove il fantastico cristiano e dove il fatalismo greco.² Vero. Ma sotto le mutate forme vi è qualche

1. *Shakspeare*: così nel ms. e nelle stampe, secondo la grafia ancora oscillante all'epoca del saggio. 2. Si riferisce ai giudizi della critica francese (la Staël e il de Barante) e di Francesco Paolo Bozzelli (1786-1864), autore del saggio antischlegeliano *Della imitazione tragica presso gli antichi e presso i moderni*, pubblicato a Napoli nel 1837 e nel 1850 (ristampato a Firenze, Le Monnier, 1861), che il De Sanctis ebbe presente nel corso di lezioni di storia della critica (anno 1845-46): cfr. i ripetuti accenni nei riassunti di quelle lezioni in *Teoria e storia della letteratura*, a cura di B. Croce, Bari 1926, voll. I e II; in particolare II, p. 127: «E possiamo dire che la

cosa che permane: la libertà umana suprema spiegazione de' fatti, e l'azione invitta della Provvidenza quasi di solo nome. Quando egli cominciò a scrivere i suoi drammi, si era in sul più vivo del contrasto tra l'antico ed il nuovo: sensismo e criticismo, classicismo e romanticismo, francesismo e nazionalismo, dispotismo e libertà: ecco i nomi diversi di due sole idee, che agitavano allora i nostri padri, la passione de' loro scritti, delle loro scuole, delle loro battaglie. L'istinto dei giovani è infallibile: non guasti da interessi o da preconconcette opinioni, essi indovinano sicuramente nella viva contraddizione delle idee, quella del progresso e dell'avvenire: quella sieguono, quella amano, a quella consacrano l'intelligenza e la vita. Federico Schiller non dubitò punto: la sua filosofia fu il criticismo, la sua arte il romanticismo, il suo amore la patria e la libertà. Donde il concetto sostanziale de' suoi drammi: l'uomo essere libero e morale vi apparisce con le sue credenze, col suo carattere, con le sue passioni, centro, principio e fine di tutti gli avvenimenti. È l'individualismo rilevato dal fango in cui l'aveano gittato i sensisti: è l'ideale, cioè a dire la stessa poesia, restituito in vita: è la libertà e moralità umana rinnalzata e glorificata.

L'individualismo è il concetto del dramma moderno: gli antichi rappresentavano la vita sotto altro aspetto. La vita è per essi un gran miracolo che adorano compresi di religioso terrore senza intendere, e senza pur cercare d'intendere: a modo che il semplice volgo trema della sinistra luce del lampo, di cui non sa, né cura di saper la natura. Colpiti da quelle subite catastrofi, che involgono nella stessa rovina innocenti e rei, e rammentano all'uomo il suo nulla, la vita è da loro significata sotto l'influenza irresistibile di una forza cieca, incontro a cui non vale innocenza o forza, non Edipo, non Prometeo. Di che la semplicità del dramma antico, e il breve giro dello spazio e del tempo: ché di niuna preparazione o antecedenti è mestieri all'azione fatale: è la folgore che scoppia ed uccide ad un tempo. All'uomo è dato cadere con dignità, «pati fortia»; ma indarno ripugna alla onnipotente ira, onde spesso dall'altissimo grado di felicità e di possanza ove lo colloca il poeta, ei cade precipite con immensa rovina: spettacolo di pietà e di terrore della

letteratura tedesca non è spontanea, che quell'arte è figlia della scienza, siccome dice il Bozzelli, il quale, con la severità dei suoi principii, giunse a voler dimostrare che Schiller e Goethe non erano poeti». Sul Bozzelli si veda lo studio del Croce, *Un costituzionalista del 1820: F. P. Bozzelli* (1917), in *Una famiglia di patrioti*, Bari 1949³, pp. 129-45.

greca tragedia. Il senso della vita si comincia a rivelare in Shakespeare: il miracolo scompare: il Fato è l'uomo. Egli non è più il Dio degli Dei, ma sceso nell'ordine inferiore delle potenze soprannaturali col nome di strega, perde quella vita sua propria che avea presso i Greci, e diviene un fantasma dell'anima, creato da' terrori e da' rimorsi della coscienza. È l'uomo che dà persona a' suoi desiderii e ai suoi timori: di che è consapevole lo stesso poeta, il quale non ha alcuna fede nella realtà de' suoi fantasmi, e lascia pur talora intravedere la subbieltività della loro natura. Nel dramma inglese è l'uomo che grandeggia in tutto l'ardore delle sue passioni e in tutta la possanza della sua volontà: donde quelle sue proporzioni larghissime, come è richiesto all'azione umana, improvvisa, spontanea e irrazionale innanzi al volgo maravigliato, ma innanzi all'acuto sguardo del savio preparata lentamente da remote cagioni. Nella tragedia francese ed italiana il concetto è lo stesso, anzi vi è esagerato. Il Fato scompare del tutto, e il senso della vita diviene puramente umano: il qual concetto vi è così assoluto, ch'è quasi l'antitesi del concetto greco, quantunque le due scuole si rassomiglino per la forma: il che parrà chiaro a chi voglia porre a riscontro la Fedra greca con la francese,¹ e l'Oreste di Sofocle con quello di Voltaire e di Alfieri. Il protagonista del dramma moderno è dunque l'uomo; né altro è il concetto che domina sotto la diversità delle forme ne' drammi di Schiller.

Il *Faust* è un lavoro potentissimo, creazione dantesca, dove un ardito pennello dipinge sicuramente gli affannosi dubbii e i pensieri di una intera generazione intorno al tremendo mistero della vita. Né Schiller sentì meno l'amarezza del dubbio. Confidente dapprima nella sua ragione, ei l'interroga con ardore e con passione: e per dodici anni si travaglia invano intorno al crudele enigma: « Che mi hai tu dato, » ei dice alla sua ragione « se io non ho tutto? nella verità vi è forse il più o il meno? non è ella unica ed indivisibile? togli un suono alla cetra, togli al raggio luminoso un colore, e ciò che resta non è più niente: l'armonia è spenta, la luce è distrutta ». ² Ed ei si riposa nel tempio della fede, e rassegnato adora

1. *Fedra* . . . francese: allude all'*Ippolito* euripideo e alla *Phèdre* di Racine (sulla tragedia si veda il saggio del '55, riprodotto più oltre in questo volume). Per l'Oreste di Sofocle, ricordato subito dopo, intende il personaggio dell'*Elettra*, sul quale, com'è noto, Voltaire, in polemica con Crèbillon, modellò il suo *Oreste*. 2. *Die Worte des Wahns*, 25, da cui è tratto anche il brano che segue.

ciò ch'ei non comprende. « Anime nobili, » egli esclama « allontanatevi dalla ragione, e raffermatevi nella Fede celeste: ciò che l'orecchio non ode, ciò che l'occhio non vede, ecco ciò ch'è bello, ciò ch'è vero ». Quindi, lasciando le regioni soprannaturali, dove levò sì alto volo l'ingegno di Goethe, ei non ritrae della vita che il solo suo lato visibile ed umano. Il che forse era consentaneo non solo alla sua filosofia, ma più ancora alla natura del suo ingegno. Egli ha più suavità che forza, più giudizio che audacia, più gusto che genio; o per dir meglio, il suo genio è nel suo cuore, sì caldo di affetto, dove trovi ad un tempo la candidezza di un fanciullo e l'ardore di un giovine. Molti poeti si ammirano: Schiller si ama. Egli ha la chiave del nostro cuore, e muovelo a suo talento; ma care sono le lagrime, che egli ti trae dagli occhi, e nel più profondo dolore vi è sempre alcun che di delicato,¹ che allontana lo strazio e ti lascia dolcemente malinconico. I giovani di Schiller sono i personaggi dai quali move principalmente l'affetto. Il giovane è il suo idolo, il suo prediletto: sembra quasi che in quelle vergini e schiette nature ei si compiacia a dipinger sé stesso. Collocato nel mondo moderno, l'ingenuo giovane vi sta come straniero, guardato con compassione e con disprezzo da quelli che si chiamano uomini. La sua generosità è stravaganza, la sua dignità è superbia, la sua fede è utopia, la sua bontà è inesperienza: ei non conosce il mondo, e glielo insegna un Ottavio!² Nel mondo moderno l'ideale è rappresentato dal giovane: ecco il suo significato ne' drammi di Schiller: vivente solo co' suoi sogni e col suo cuore, incompreso e deriso, ei muore vittima incontaminata de' bassi intrighi e delle codarde passioni altrui. Carlo Moor, Ferdinando, Don Carlo, Massimiano, Amalia, Luisa, Tecla,³ tale fu il vostro destino! La vostra colpa innanzi a quelli che vi uccisero fu la vostra bontà; voi avevate un'anima, e ricusaste di farvi istrumento in mano de' vostri carnefici. Il mondo non ha per voi che una fredda ironia; ma quei pochi, ai quali la dignità umana non è vana parola, il mondo calpestando, e voi invidiano e adorano. Né io posso pensare a voi senza lagrime: la compagnia dei giovani è stata il mio universo, la luce della mia anima. Quanto li ho amati! Come pareva bella la vita in mezzo a loro! quanti sogni,

1. di delicato: nella prima stampa: « di delicato e di suave ». 2. Ottavio Piccolomini, nel *Wallenstein*, seconda parte: *Die Piccolomini*, v, 1. 3. Carlo . . . Tecla: Carlo Moor e Amalia, personaggi dei *Räuber*, Ferdinando e Luisa di *Kabale und Liebe*, Carlo del *Don Carlos*, Max Piccolomini (Massimiano, nella traduzione di A. Maffei) e Tecla del *Wallenstein*.

quante speranze! eravamo tanto contenti! i nostri giorni scorreano in una celeste armonia!¹... Schiller serbò fino all'ultimo la gioventù del suo cuore, dono prezioso e quasi divino: i suoi giovani sono il riverbero della sua anima. Donde nasce in loro una certa uniformità, e talora alcun che di subbiiettivo e di astratto ed anche di retorico: del qual difetto però appena qualche vestigio è in Tecla e nel figliuolo di Piccolomini. Ne' primi suoi drammi questo difetto è ancora in tutt'i personaggi; ci si vede una giovinezza ardita e impaziente, inesperta delle cose e degli uomini. Venuto il suo ingegno a maturità, il poeta nello studio della storia e nell'uso del mondo acquista quel senso del concreto e del reale, senza di cui non è vero ideale: ed i suoi personaggi sono ritratti con quelle gradazioni, con quelle contraddizioni, con quel misto di bene e di male, di debole e di grande, che ne fa non tipi astratti ed assoluti, ma uomini vivi in mezzo alle credenze, ai costumi, e alle passioni dei loro tempi. Per questa parte Schiller si allontana dalla scuola francese, dove talora è a biasimare «la pompa oratoria delle parole, e l'esagerazione fattizia de' caratteri», ed emula a Shakspeare,² che avanza ancora nella esattezza dei particolari. L'uno è il pittore de' mezzi tempi; l'altro del mondo moderno. A quella violenza di passioni, a quella pertinacia di volontà, a quella colossale grandezza degli uomini di Shakspeare, succede l'ipocrisia, la mediocrità, la fiacchezza; la coscienza alla spontaneità, la parola all'azione. Il vigore e la forza dell'uno è pari alla sagacia e penetrazione dell'altro. Pochi come Schiller sanno mostrarci ad un tempo gli uomini come sono e come si sforzano di parere: e perfette creazioni in questo genere sono Filippo, Wallenstein, Elisabetta, Ottavio, Domingo, il Duca d'Alba, Leicester, Cecilio.³ Wallenstein fra questi è un carattere generoso: pure egli è già scaduto della sua prisca grandezza: il suo desiderio è ardito, la sua volontà è fiacca. Egli si crede un Cesare; ma egli esita lungo tempo innanzi al Rubicone, e quando vuol passarlo, è già troppo tardi. Ne' suoi pensieri niente è di serio: sembra ch'ei si trastulli con essi, come giovane che si compiaccia nelle fole e ne' sogni della sua fantasia. Dice Macbeth: la parola

1. *Né io... armonia*: allude alla scuola del Vico Bisi, alla fraterna consuetudine di studi coi propri scolari, interrotta dagli avvenimenti politici del 1848. 2. *emula a Shakspeare*: così nelle stampe. È forma trecentesca, di colorito purista. 3. *Filippo... Cecilio*: Filippo II, Domingo e il duca d'Alba nel *Don Carlos*, Elisabetta, Leicester e Cecilio nella *Maria Stuart*, Ottavio, già ricordato, nei *Piccolomini*.

uccide l'azione:¹ e Wallenstein fantastica, medita, dubita; ed incalzato dagli avvenimenti non è più in sua balia la scelta, e giunge tardo e lento all'azione, quasi trasportato e costretto da una forza esteriore. Io spiego, non biasimo: Schiller ha profondamente compreso e ritratto con grande verità questo personaggio moderno. In questa specie di caratteri è la grandezza di Schiller: e che cosa vi ha di più vero che il suo Filippo? Sotto il tiranno vi è l'uomo. Nella *Vergine d'Orléans* egli ha dipinto caratteri dei mezzi tempi: ma quella giovane e robusta barbarie ha avuto già il suo poeta: Shakspeare non torna. E che altro sono La Hire, Dunois, Lionello, se non immagini squallide dell'antica energia? Vedete Isabella: la sua ferocia è nelle sue parole:² e chi non pensa a Margherita, quella creazione paurosa e sublime del poeta inglese? Talbot è un nobile carattere; pure è in lui qualche cosa di riposato e di composto e quasi di pensato, che mal si affà a quella disordinata violenza di tempi: testa greca in tempio gotico. Nel *Guglielmo Tell* vi è altra sorta di caratteri. Schiller ha voluto ivi ritrarre un popolo nella naturalezza ed innocenza de' suoi ingenui costumi: e quando io penso a quella nobiltà e delicatezza di sentimenti, a quella grave semplicità di maniere, a quella solennità e temperanza di affetti, a quella costante serenità dello stile, che ti lascia in tanta violenza d'azione soavemente commosso; quando nello stupendo carattere di Tell io penso a quella dignità senza orgoglio, a quel coraggio senza ostentazione, a quella umiltà senza bassezza; io dico: in questo mondo ideale di Schiller, ch'ei chiama la Svizzera, vi è un'armonia celeste; e penso all'età dell'oro, alla innocenza pastorale, o a quei sogni dorati, a quelle estasi beatrici, a quel riso dell'universo, che brilla immagine fuggitiva innanzi al rapito poeta. Forse in tanta ideale perfezione è alcun che di troppo assoluto. Tu abiti nella Svizzera; tu stai in mezzo ai suoi laghi; tu contempli i suoi monti; ma forse nella nobile semplicità di quegli uomini tu vorresti alcuna cosa più di violento e di rozzo, che ritragga un popolo buono, ma barbaro, ed una certa apparenza di disordine, che esprima il procedere spontaneo, tumultuoso e fortuito delle cose umane. Tutto ivi è preconcelto e preordinato; e il disegno perfet-

1. Dice . . . azione: cfr. *Macbeth*, atto II, scena I: « Words to the heat of deeds too cold breath gives ». 2. Vedete . . . parole: cfr. *Die Jungfrau von Orléans*, atto II, scena II. Margherita, ricordata subito dopo, è Margherita d'Anjou nell'*Henry VI* di Shakespeare: in particolare cfr. parte terza, atto I, scena IV.

tissimo traspare da tutte le parti: di che fa fede¹ e l'ordine visibilmente artificioso de' fatti, e quel quinto atto rispondente più ad un concetto astratto, che alla natura dell'azione. È lo scultore che doma la rozza materia, e v'imprime la maestà di Giove o la bellezza di Apollo; o per dire più propriamente, è il Poeta sapiente innamorato del suo pensiero, che meditando crea: qualità distintiva della moderna poesia, nella quale l'ispirazione move dalla più alta metafisica, e la coscienza accompagna col suo sguardo tranquillo l'accesa fantasia dell'Artista. La barbarie è raggentilita dal pensiero.² Ma perché dovrei farne biasimo a Schiller? Se vi manca la verità storica, vi è la verità eterna. Ermengarda,³ perché difforme dai tempi in cui l'ha collocata il poeta, è forse meno una delle più delicate e gentili creature della nostra poesia? Il *Guglielmo Tell* rimarrà monumento immortale d'artistica perfezione; o consideri la sapienza del disegno, o l'armonia dei caratteri, delicate gradazioni di un solo carattere, o il popolo svizzero, vero protagonista del dramma, o la rapidità dell'azione non impedita da' lunghi discorsi e dall'analisi rettorica de' sentimenti, o la maravigliosa pittura de' luoghi e de' costumi, o la verità del dialogo, o la nobile semplicità del linguaggio, o la infinita diligenza in ogni più menomo particolare: esemplare stupendo di correzione e di buon gusto di un ingegno maturo. L'anacronismo invero è quasi inevitabile nella condizione de' nostri tempi. Senza tradizioni e senza patria il nostro dramma non è che un mero lavoro di fantasia, separato dalla realtà della nostra vita. Vi assistiamo a diletto; né l'idea può potentemente agitare gli spettatori, se non quando è divenuta costume, sentimento, popolo: l'idea nuda, solitaria, contemplazione di pochi magnanimi, esser può argomento solo di nobilissima lirica. Nel dramma il poeta è costretto o a farne un tipo generale e astratto, nudo di ogni colorito locale, come in Vittorio Alfieri, solitario amante di un popolo futuro; o volendo rimanere nei termini della realtà, dee mal suo grado trasportarsi in tempi diversi, e contemplare altre idee ed altri costumi. Immensa opera di fantasia! Ma il presente incalza il poeta, e inconsapevolmente si

1. *di che fa fede*: nella prima stampa: «della qual cosa non che altro fa fede». 2. *dal pensiero*: nella prima stampa: «dal pensiero moderno». 3. *Ermengarda*: nell'*Adelchi*. Cfr. anche *Storia*, p. 839 e relativa nota 1, e il saggio del '72 sul mondo epico-lirico del Manzoni, riprodotto più oltre in questo volume. Qui il giudizio, come del resto tutta l'impostazione del saggio, risente decisamente dell'influsso hegeliano.

mesce ai suoi personaggi: il marchese di Posa parlerà il nostro linguaggio innanzi a Filippo II.¹ Date alla idea una patria, e l'anacronismo cesserà, ed il dramma sarà nazionale. Bene ingiusti invero que' critici tedeschi che avrebbero desiderato un dramma nazionale da Schiller: sono essi una nazione?

Rispetto alla forma, parmi che Schiller sia rimasto in parte ne' confini delle tragedie francesi. Due sono le forme possibili del dramma, corrispondenti alle due specie possibili di situazione. Il poeta si rinchiude in alcune date determinazioni di tempo, di luogo, di azione, più o meno larghe, quando le passioni ed i caratteri sono giunti nell'ultimo lor punto, e l'azione che ne siegue è così prossima alla catastrofe, che si può dire una lunga catastrofe. Ma se il poeta ha in animo di ritrarci i caratteri e le passioni in tutte le loro gradazioni, e mostrarci il significato della vita ne' suoi varii accidenti, se col vasto intelletto egli abbraccia tutta quella lunga serie di cause e di effetti, che fanno di più azioni, innanzi al volgo slegate e diverse, una sola situazione; allora gli spariscono innanzi le ordinarie proporzioni di luogo e di tempo, e l'unità di azione si risolve in una superiore unità, l'unità di situazione. Vi è una qualità dell'ingegno che tiene del divino, e ch'io chiamerei quasi l'immensità! Dante, Shakespeare, Ariosto, Goethe sono uomini onnipotenti che vivono colla fantasia in spazio infinito, che noi spaura, e che essi comprendono con lo sguardo sicuro, quasi ancora non pago, e desideroso di più largo orizzonte. Federico Schiller non è di questa tempera. Le situazioni de' suoi drammi son tutte della prima specie, quantunque le proporzioni sieno più larghe di quelle in che è rinchiusa la tragedia francese. Ma che la durata del tempo sia di ventiquattr'ore o di più giorni, che il luogo dell'azione si muti di frequente, rimanendo ristretto in uno spazio determinato; che l'azione sia larga di episodi senza scapito della sua unità; non mi paiono questi mutamenti sostanziali: è sempre quella forma e quella situazione; è la regola di Aristotile tolta dalle mani de' pedanti, e interpretata largamente e liberamente. La *Maria Stuarda* è una tragedia, a cui massimamente conviene questa situazione e questa forma. Se il poeta ha in essa voluto significare la colpa purificata dall'infortunio, egli vi è mirabilmente riuscito. Gli antecedenti vi sono adombrati

1. il marchese . . . Filippo II: cfr. *Don Carlos*, atto III, scena x. Sul personaggio, incarnazione dell'ideale romantico della libertà, si veda anche *Storia*, p. 682 e relativa nota 1.

come rimembranze lontane e dolorose, che si cerca scacciare dalla coscienza: e solo ci sta innanzi l'altezza d'animo della illustre colpevole, la sua rassegnazione, il suo infortunio. La tragedia è un lungo martirio, una espiazione,¹ una catastrofe prolungata: l'amore di Mortimer e Leicester sono incidenti di un significato profondo. I deliranti abbracciamenti di Mortimer rammentano il bacio scolpito sulla fronte di Marion de Lorme:² parte di martirio a Maria sono i desiderii che desta la sua infortunata bellezza, e l'audacia che ispira in quel supremo momento la sua passata fragilità. Leicester è l'ombra del suo passato: l'ardore non è spento al tutto nel suo debole cuore, e noi assistiamo agli ultimi teneri moti di un'anima passionata che vanno ad estinguersi con l'ultima speranza di vita. La solennità della ultima ora sgombra dalla mesta ogni pensiero terreno, e la colpa si allontana dal patibolo, e va a posarsi sul trono di Elisabetta. Ecco situazione propria della scuola francese: donde la magnifica unità e semplicità ond'ella è condotta. Posso dire il simile del *Don Carlo*, quantunque per lo spazio angusto del tempo i fatti vi sieno troppo cumulati ed intrigati, e la parte politica si trovi meno nell'azione, che nel facondo parlare del marchese di Posa. Nel primo suo dramma³ il giovine Schiller tentò d'imitare quella miracolosa larghezza di forme, che fa del dramma di Shakespeare un piccolo universo: né mi pare con successo. Di che non dirò altro; non volendo tener dietro a quei critici che parlano con severità tanto importuna di un lavoro giovanile giudicato sapientemente dallo stesso autore. Piacemi invece di arrestarmi alquanto sul *Wallenstein*, parendo a prima giunta, se è lecito argomentarlo dalle ampie proporzioni, che in questo l'autore abbia mirato a più vasto concetto. Pure dirò liberamente il mio avviso. Se il Poeta avesse compreso l'intero concetto del *Wallenstein* in tre stadii distinti della sua vita, e in ampia tela rappresentato questo personaggio: prima da umili principii salire ad altissimo grado di potenza e di gloria, ubbidito, adulato; poi mirare ancora più alto, tanto acquistando di ambizione quanto perde di grandezza

1. una espiazione: nella prima stampa: «una lunga espiazione». 2. I deliranti... *Marion de Lorme*: cfr. rispettivamente *Maria Stuart*, atto III, scena VI, e *Marion Delorme* di Hugo, atto V, scena VII. 3. primo suo dramma: i *Räuber*. Per l'accenno che segue alle critiche di cui il dramma fu oggetto, cfr. le osservazioni del Bozzelli, op. cit., pp. 476 sgg. Il giudizio dello stesso Schiller è in *Briefe über Don Carlos*, pubblicate nel «Merkur» del luglio 1788.

e di forza, invidiato, insidiato; e da ultimo giacere per propria colpa e per quella forza delle cose che diciamo fortuna, traditore e tradito, oh! allora io intenderei questa sua trilogia, come la intendo nell'*Edipo*, nel *Prometeo* e nell'*Orestide*.¹ Che se almeno avesse voluto abbracciare in tutta la sua pienezza l'ultimo stadio della vita procellosa di quest'uomo straordinario, cominciando dal punto in che ad un tempo i primi sospetti entrano nella corte, e i primi pensieri di ambizione germogliano nel suo animo, io intenderei tanta larghezza di forme, come la intendo nel *Macbeth*, nel *Re Lear*, nel *Riccardo III* e nella *Morte di Cesare*.² Ma no: qui Wallenstein è ritratto negli ultimi giorni del suo destino; i caratteri e gli affetti sono già pervenuti nella ultima loro determinazione, e l'azione che dà principio al lavoro, è già tale che una catastrofe prossima è inevitabile. Poche scene aggiunte o modificate basterebbero alla piena intelligenza del terzo dramma, il quale da sé solo ha il suo significato compiuto: perché dunque ha voluto Schiller dilargare in tre drammi una situazione sì semplice? Egli medesimo nel suo bellissimo prologo ha dichiarata la sua intenzione. Egli ha voluto render familiari gli uditori con quei tempi, e metter loro dinanzi i caratteri dei personaggi prima ancora di farli entrare nell'azione principale. L'azione nel primo e secondo dramma non ha alcuna importanza di per sé stessa: ella serve a dar lume e rischiarare bene i personaggi che debbono appresso operare. Ma l'arte è sintesi: e come il pittore ritrae l'anima nel volto, il poeta mostrar dee i caratteri nello stesso movimento dell'azione drammatica. Ben so che alcuni moderni han creduto di ritrarre i caratteri con maggior profondità, separandoli dall'azione, e immaginando non so quale distinzione fra dramma di carattere e dramma di azione. Ben può il Filosofo analizzare l'azione ne' suoi elementi, come divide l'anima nelle sue facoltà, e il raziocinio e il giudizio nelle sue parti. Innanzi al Poeta, come innanzi al popolo, la vita non è altro che azione, espressione viva e parlante di tutto l'uomo. Sicché, quantunque niuno più di me ammiri principalmente il primo dramma, così animato e pittoresco, pure io son di credere che in quelle forme sia alcun che di cercato e di artificioso, che

1. *Edipo* . . . *Orestide*: di Eschilo. Delle prime due, com'è noto, non restano che *I Sette contro Tebe* e il *Prometeo incatenato*. 2. *Morte di Cesare*: *La mort de César*, di Voltaire. Sul teatro di Voltaire e sui drammi shakespeariani ricordati si vedano le lezioni giovanili; *Teoria e storia* cit., II, rispettivamente pp. 182 sgg. e 196-231.

mostra meglio il lavoro della mente che la spontaneità dell'arte. E se lecito mi è di opporre Schiller a Schiller, io addurrò in esempio il *Guglielmo Tell*, la cui forma derivata dalla stessa natura del soggetto è perfettissima, e dove gli affetti ed i caratteri traspariscono naturalmente e senza sforzo veruno da' fatti: spesso un tratto solo dipinge l'animo assai meglio che non fanno i più lunghi discorsi. «Vedete questi bastioni,» si dice a Tell «sembrano edificati per l'eternità. — Ciò che la mano dell'uomo costruisce» risponde Guglielmo «la mano dell'uomo può abbattere. Dio ci ha dato la forza della libertà» ei soggiunge mostrando la montagna.¹ Vi è mestieri di altro a dipingere Tell? Melchthal dice: «Se alcuno non mi vuol seguire, se tremanti per le vostre capanne e per le vostre greggi voi v'inchinate sotto il giogo della tirannia, io chiamerò i pastori della montagna, là sotto la libera volta del cielo, là ove il pensiero non è ancora alterato, ove il cuore è ancor puro». ² E chi non discerne, nel modo diverso di dire la stessa cosa, l'ardenza impetuosa del giovane Melchthal dalla grave e severa natura di Guglielmo Tell? «Che cerchi in Uri?» domanda Walter Furst a Stauffacher. «Gli antichi tempi e l'antica Svizzera. — Tu li porti con te». Queste poche parole non sono esse un ritratto?

L'individualismo non concede a Schiller di comprendere la vita in tutto il suo significato: vi è l'uomo, ma appena è qualche vestigio di quell'azione misteriosa ed invisibile che chiamasi Fato. Vi è una specie di fatalismo, ch'io direi umano; nascere in tal luogo ed in tal tempo, ricevere tale educazione, vivere accanto a tali uomini, ecco condizioni fatali che traggono seco l'avvenire di un uomo; un grande colpevole non è talora che un grande infelice. «Un'azione malvagia» dice Massimiano «ne trae seco un'altra, alla quale è legata da una stretta catena. Ma come noi che non siamo colpevoli, come siamo stati noi tratti in questo cerchio di calamità e di delitti? Perché le colpe e gl'intrighi de' nostri padri ci avvincano come nodi di serpi?» ³ «Io ho sovente udito» dice Beatrice «parlar con orrore di quest'odio mortale de' due fratelli, ed ora uno spaventevole destino gitta me infelice, me derelitta nel turbine di quest'odio, di questa fatalità». ⁴ Nei *Masnadierei* per queste condizioni fatali Carlo Moor, nato per essere un Bruto, diviene un Cati-

1. *Wilhelm Tell*, atto I, scena III. 2. *Ibid.*, scena IV. Dalla stessa scena sono tratte le battute che seguono. 3. *Wallensteins Tod*, atto III, scena XVIII. 4. *Die Braut von Messina*, atto II, scena III.

lina, secondo l'espressione da scuola del giovine Schiller.¹ Questa sorta di fatalismo è stata da lui rappresentata con molta verità, e costituisce ciò che ci ha di vero e di profondo nel concetto dei *Masnadierei*. Vi è un'altra maniera di fatalismo che chiamiamo il caso.² Ecco un giovane. La sua vita non è stata che un sogno! Sognava gloria e grandezza, e quando ei già si rivela a sé stesso; quando nell'ammirazione de' suoi amici ei pregusta la gloria, ed osa credere al suo avvenire; quando, idolo de' suoi compagni, ei può dir loro senza farli sorridere: — Nella mia anima vi è qualche cosa, io mi sento nato immortale —, una mano mercenaria va a colpir lui tra mille, ed il suo nome sarà dimenticato per sempre!³ Simile destino fu di Desaix, di Andrea Chénier: una palla coglie il guerriero, quando l'immagine della gloria gli sorride dinanzi, e la mannaia interrompe il canto malinconico all'infortunato poeta. Ma il caso non ha potere alcuno sull'ordine delle cose, e se può affrettare o indugiare, non può a lungo contendere con la natura di una situazione. «Che importa» esclama agli ateniesi Demostene «che Filippo sia morto? Voi ne fareste sorgere un altro».⁴ Il popolo romano chiamato a libertà non sa esprimere a Bruto la sua gratitudine, se non col grido servile: — Facciamolo Cesare.⁵ — Roma ed Atene erano già serve: caso o uomo non vi potea più niente. Il caso in Schiller è mostrato sotto quest'ultimo aspetto. La cagione apparente della morte di Wallenstein è il caso. «Oh perché gli ho io aperto questa fortezza!» dice dolorosamente il dabbene Gordon. Ecco la risposta di Buttler: «Non è il luogo, è il destino che cagiona la sua morte».⁶ Ma Buttler medesimo s'illude. Traditore e assassino, con quei sofismi onde il reo cerca sottrarsi al rimprovero della sua coscienza, ei si fa un istrumento del Fato per nobilitare a' suoi occhi il suo fallo. Guglielmo Tell passa per caso dinanzi al cappello di Gessler: il caso ha affrettato, il caso potea ritardare ancora alcun poco il

1. *Catilina*... Schiller: nella prefazione ai *Räuber*. 2. Nella prima stampa seguiva: «Grande è il suo potere sulle sorti dell'individuo». 3. Alludevo a Luigi Lavista, ucciso dagli Svizzeri il 15 maggio [n. d. a]. In memoria di lui, caduto in Largo della Carità durante l'insurrezione napoletana del '48, il De Sanctis pronunciò pochi giorni dopo, dinanzi ai suoi scolari segretamente riuniti, un discorso, pubblicato la prima volta da Pasquale Villari in *Memorie e scritti* di Luigi La Vista, Firenze, Le Monnier, 1863, e accolto poi nei *Nuovi saggi critici* (1872) col titolo *L'ultima ora*. Sul La Vista si veda ora G. PANSINI, *Un discepolo del De Sanctis*, Firenze, Vallecchi, 1930. 4. Si riferisce a *Filippiche*, I, 11. 5. Cfr. il *Julius Caesar* shakespeariano, atto III, scena II. 6. *Wallensteins Tod*, atto IV, scena VI.

nobile riscatto; ma dopo di aver conosciuto quegli uomini noi sentiamo che non è dato al caso né a forza alcuna di togliere la libertà a chi n'è degno. Ecco il significato che Schiller ha dato al caso: ultima forma che serba il destino ancora nella tragedia francese. Nella *Sposa di Messina* e nella *Vergine d'Orléans* Schiller ha tentato di rappresentare quella forza arcana che soprastà alle cose umane: glielo consentiva lo scetticismo de' tempi? Bene egli vi si adopera con alta possanza di fantasia: ma lo stesso abbagliante splendore de' colori e delle immagini ben mostra che la verità non vi è sotto. La fede è ingenua, la verità è semplice: ella richiede il candore di un fanciullo, ella risplende di una luce sua propria, le basta annunziarsi, perché tutti le s'inginocchino innanzi. Gl'Id-dii di Virgilio sono dipinti con maggior finezza di gusto che gli Dei di Omero: ma essi non sono più dei. In questi due drammi l'interesse è tutto nell'uomo. Non è il destino, è la straziante dipintura degli affetti con tanta altezza lirica rappresentati, che ci commove e c'innalza ad un tempo nella *Sposa di Messina*. Non è il soprannaturale che ci rende sì commovente Giovanna;¹ e per dire pure alcuna cosa dell'astrologia nel *Wallenstein*, così angusta di proporzioni, così povera d'impressioni, non è ella al certo, che dà un sì profondo significato a quella trilogia. Pure in questi tentativi si può scorgere quasi un passaggio al dramma de' nostri tempi.

L'Uomo non ci basta più: lo scetticismo ci rode e ci umilia. I principii che fecero palpitare i nostri padri giacciono vano suono, e si prostituiscono e mercanteggiano: la scienza è separata dalla vita. Il pensiero, la parola e l'azione sono quasi una triade dell'anima, tre forme della sua unità; e la sua unità è distrutta, e la sua armonia è spenta: il pensiero non è più la parola, la parola non è più l'azione. Oh! noi abbiamo bisogno di fede che tolga l'aridità al nostro cuore, il vacuo alla nostra ragione, l'ipocrisia ai nostri atti. E già l'enigma comincia a rivelarsi: il Fato antico ritorna, ma egli non è più cieco: la greca benda gli è caduta dagli occhi, ai misteri eleusini succede la *Scienza Nuova*, al Destino la Provvidenza. I contrari si toccano: so bene che alcuni da un estremo individualismo vorrebbero condurci ad un fatalismo estremo. L'individuo è tutto, l'individuo è niente. Pur troppo è questa la storia dell'umano pensiero: percorsa la prima metà di un cerchio, ei dee farsi da capo

1. Giovanna: nella *Jungfrau von Orléans*. Per l'astrologia nel *Wallenstein*, cfr. *Wallensteins Tod*, atto I, scena I.

e percorrer l'altra metà prima di giungere al centro, dove meravigliato si accorge che quei due giri opposti sono parti del medesimo circolo. L'individuo è niente! Ma senza la umana libertà, non che il dramma, la poesia è distrutta: e già questa scuola dottrinarìa comincia a produrre i suoi mali frutti, e se dee lungamente regnare, ben temo che non giunga a prostrare affatto quel po' di vigore ch'è ancora rimasto ne' nostri mezzi caratteri e nelle nostre mezze passioni. Il Fato è onnipossente sul corso generale delle cose umane; ma egli ha lasciato in mano dell'individuo il suo destino. — La vita è il bivio innanzi ad Ercole: uomo, tu sei libero, tu puoi scegliere: tu puoi argomentarti a tua posta, e incrudelire, e iscellerare, mutando abito senza mutar cuore, ipocrita quando tremi, violento quando calpesti; vogli o non vogli, l'Umanità non ti bada, e segue serena il suo corso. — Ivi è il significato del dramma. Prima mistero, poi uomo, ora è idea. Né intendo che, come per ritrarre meglio il cuore umano si è caduto da alcuni in un rettorico sentimentalismo, si cada ora in un rettorico filosofismo. L'idea non è pensiero, né la poesia è ragione cantata, come piacque definirla ad un poeta moderno: l'idea è ad un tempo necessità e libertà, ragione e passione: e la sua forma perfetta nel dramma è l'azione. Date moto a diversi istrumenti, e da quei vari e contrari suoni nasce un suono unico, divina armonia. Tale è la vita: interessi, passioni, credenze, caratteri, accidenti, credulità di plebe, fanatismo di classi, entusiasmo di giovani, e illusioni generose e disinganni amari, e stolte speranze e disperazioni più stolte, e creduti trionfi e credute sconfitte: ed al di sopra di questa scena mobile l'immagine calma e serena dell'umano destino. Tale è la vita; e dal contrasto di questi cozzanti elementi, giunta la pienezza de' tempi, nasce l'armonia e l'accordo. Ma la mia temerità comincia a divenir pedantesca: io pretendo mostrar la via all'ispirazione. Adorerò nel mio cuore l'immagine santa che vi sta scolpita, e rinchiuso in me stesso vi troverò quel conforto che non può darmi il mondo.

« L'EBREO DI VERONA »
DEL PADRE BRESCIANI

Vedi là un accorrer di popolo, un interrogarsi ansioso, e gruppi e capannelli per le vie, e voci concitate, minacce, bestemmie, invettive, applausi, un baccano, un finimondo, un inferno, come direbbe il padre Bresciani. Che è questo? È la rivoluzione, ti dice l'uomo della plebe. In uno di quei giorni tumultuosi, che non si possono dimenticare, io mi avvenni in un popolano che gridava a piena gola: — Viva Gioberti! — E chi è questo Gioberti? — dimandai io, soffermandomi d'improvviso. — Gioberti? — ripeté il buon uomo, spalancando tanto d'occhio e fermandosi a sua volta. — Eh! è colui che ha fatto tutto questo —, soggiunse ammiccando e chinan-

Publicato la prima volta nella rivista torinese « Il Cimento » del febbraio 1855 (anno III, serie III, vol. V, pp. 302-23) con l'avvertenza: « Questo libro si ristampa ora in Torino con una lettera dell'Autore ai suoi amici Torinesi, e perciò abbiamo creduto opportuno di darne un giudizio. L'edizione citata è quella di Torino, 1855 »; fu ristampato in *Saggi critici*, fin dalla prima edizione (1866). Per i larghi consensi suscitati dall'articolo al suo apparire, cfr. B. CROCE, *Gli scritti di Francesco De Sanctis e la loro varia fortuna*, Bari, Laterza, 1917, pp. 39 sgg. Si veda, fra gli altri, il giudizio dell'editore fiorentino Gaspero Barbèra, che nell'aprile scriveva a Alessandro d'Ancona: « Mi piacque l'articolo sulla *Cenci* [del Guerrazzi, 1855], e stupii leggendo quello sul padre Bresciani: chiudendo il giornale e spegnendo il lume, sognai che il gesuita grossolano era stato ucciso dal sottile D. S. Dico sottile, ma volevo scrivere acuto, profondo, vero, ricco di partiti, e facile e disinvolto scrittore. Oh, bravo il signor D. S.: è un santo, e il Bresciani un diavolo »; *Lettere di Gaspero Barbèra tipografo editore, 1841-1879*, Firenze, Barbèra, 1914. Cfr. anche nel volume *In memoria di Francesco De Sanctis*, a cura di Mario Mandalari, Napoli, Morano, 1884, pp. 117-8, il racconto di Angelo Camillo De Meis, che, commemorando il De Sanctis, ricorda il primo incontro di lui col Manzoni: « Il Manzoni fu preso di ammirazione per quella così nuova critica, scientifica ed artistica ad un tempo; e quando a Belgirate gli venne presentato il De Sanctis, il suo primo complimento fu di recitargli a mente alcuni periodi del saggio sull'*Ebreo di Verona* . . . ». Del Bresciani (Ala di Trento 1798 - Roma 1862), che nel 1855, sostenuto dalla « destra » antiliberal e antiromantica, era all'apice della sua notorietà, avevano già scritto il purista Luigi Fornaciari, *Intorno alcune opere del padre A. Bresciani*, in « Atti della R. Accademia Lucchese », X (1840), pp. 321 sgg., il Gioberti, nel *Gesuita moderno* (Losanna 1846), *passim*, e Luigi Chiala in « Rivista Contemporanea », I (1853-54), pp. 540-5. Su di lui si vedano ora ROSA IDA ACCOSTA, *A. Bresciani e le correnti ideali del suo tempo*, Milano 1921, e VITTORIO CIAN, *A. Manzoni, il gen. Cottalorda e il padre A. Bresciani*, in « Giorn. stor. d. lett. it. », LXXXI (1923). Per recenti tentativi di riabilitazione dell'opera del Bresciani, cfr. B. CROCE, *La rivendicazione del padre Bresciani*, in « Critica », 1942, p. 286.

domisi all'orecchio, con quel timido atto di servitù non ancora potuto smettere. E così è. L'uomo della plebe non va di là de' suoi occhi e de' suoi orecchi; e quando chiedi una spiegazione di quello che pare di fuori, ignaro com'è delle forze naturali e spirituali che muovono il mondo, e vedendo sotto di ogni cosa una mano d'uomo, di cui si fa un Iddio, il popolano ti dirà: — Tutto questo lo ha fatto Gioberti. — Chi è che tuona? — È Giove — rispondevano gli antichi, che avevano provveduto il loro Dio di una fucina e di un armaiuolo. Concetto pagano, che la plebe cattolica ha ancora del nostro Dio spirituale, il quale, a sentirla, s'intromette curiosamente nelle nostre minime faccende, spesso per guastarle e mandarle a male. Quell'uomo della plebe è il padre Bresciani, quel popolano di Napoli è il padre Bresciani. La rivoluzione egli l'ha studiata per le piazze, ne' trivii, ne' caffè, nelle gazzette, nelle sale degli oziosi. E chi fa la rivoluzione? — È Mazzini, sono le società segrete che hanno fatto tutto questo —, ti risponde il padre Bresciani con la stessa sapienza di quel tale, salvo che egli denuncia a suon di tromba pe' quattro canti d'Europa quello che l'onesto popolano mi dicea a voce bassa e guardandosi d'attorno inquieto.

Poco poi la reazione si vestiva de' panni della rivoluzione, e la scimmieggiava. Simulò quegli assembramenti, quelle grida, quell'entusiasmo; noi avemmo le dimostrazioni, le petizioni ed i battimano, e l'avresti detta proprio dessa, se, cessata la paura, non vi avesse coraggiosamente aggiunto di suo i patiboli, gli ergastoli e l'*Ebreo di Verona*. Così un pazzo d'imperatore si tenne un bel dì Alessandro il Grande bello e redivivo,¹ perché vestiva alla sua foggia; ma sotto il mutato pelo il lupo mostrava la sua natura addentando ed inferocendo. — Che cosa è la reazione? — Grida, crocchi, tumulti, un misto di « Viva! » e di « Muoia! » con un coro incitatore di gesuiti, di sgherri e di soldati che battono le mani — risponde l'uom della plebe. — E chi ha fatto la reazione? — La camarilla — risponde sentenziosamente qualche dabben popolano. Ma, — alto là! — interrompe il padre Bresciani. — Come può egli essere che tutte le camarille del mondo generino una resistenza sì generale, una resistenza europea? La reazione l'ha fatta la religione, che vive ancora nel cuore de' molti e che voi volevate schiantare.

1. Così . . . *redivo*: allude a Caligola. Cfr. Svetonio, *Calig.*, 52: «Triumphalem quidem ornatum etiam ante expeditionem assidue gestavit, interdum et Magni Alexandri thoracem repetitum e conditorio eius».

L'ha fatta la fede a' principi e la reverenza a' trattati, che voi non siete potuti riuscire a sbarbicare dall'animo delle moltitudini. L'ha fatta la vera libertà, che, a marcio dispetto di voi libertini o fautori di falsa libertà, ora regna e governa, con quella soddisfazione e felicità de' popoli che tutti sanno. — Sta bene. E noi risponderemo a nostra volta: — Una rivoluzione sì generale, una rivoluzione europea non l'hanno fatta le società segrete, le quali sarebbero spente da un pezzo, dopo tanta rabbia di persecuzione, se non avessero la loro ragion d'essere nella natura delle cose. La rivoluzione l'ha fatta la decrepitezza delle vostre istituzioni, rimase pura forma, da cui è partito lo spirito. L'ha fatta la libertà, tanto possente sugli animi, che voi, maledicendo alla cosa, vi appropriate la parola e chiamate voi liberali, gratificando noi del titolo di libertini. L'ha fatta la coscienza ridesta di un popolo che voi vi siete sforzati di scindere senza poter cancellare il sentimento della sua unità: sono le membra straziate di un corpo non ancora morto, che sentono ancora il dolore e tendono a ricongiungersi. Ma non è questa la vostra opinione. La rivoluzione l'ha fatta, secondo che pare a voi, l'irreligione, il dispregio de' principi e de' trattati, la falsa libertà; ella non ha in sé niente di positivo: è una negazione come scienza, un'anarchia come fatto.

Sia pure. Io non voglio discutere con voi né della verità de' vostri principii, né della verità de' vostri fatti: è cosa giudicata da un pezzo: il vostro racconto è famoso per l'impudenza e sciocchezza delle menzogne; quando voi v'interrompete a volta a volta, gridando al lettore: — Questa non è poesia, ma storia: credetemi; io dico la verità —; mi avete proprio l'aria del bugiardo, che ti sfodera ad ogni tratto un giuramento. Io dunque non vi dirò che il vostro libro è una cattiv'azione, una vile azione; non voglio considerare in voi né l'uomo religioso, né il cittadino, né l'uomo dabbene; considero lo scrittore. Sia la reazione, sia la rivoluzione quello che voi pretendete: in che modo me le avete rappresentate?

Chi ha fatto la reazione? La religione, la fedeltà, la vera libertà. Con questi nobilissimi fattori si possono bene accompagnare gl'interessi e le passioni; poichè, avendosi a fare con uomini, non vi è partito tanto puro, che possa cansare affatto questa ignobile mescolanza. Ma il Bresciani, scrittore classico, intende a fare un ritratto tipico, di una perfezione ideale. Niente nella reazione esser dee di terreno: la è cosa tutta celeste. Da banda dunque gl'interessi,

gl'intrighi, le calunnie, la superstizione, la ferocia, l'ignoranza: sono qualità diaboliche che non si convengono agli amici di Dio. E se talora essi sdruciolano in qualche atto poco scusabile, ponete ben mente e troverete che la colpa è degli avversarii. Se i tedeschi disertarono Vicenza, la colpa, osserva giudiziosamente il Bresciani, non fu degl'italiani, che ebbero l'audacia di contenderla alle loro armi?¹ Commisero atti non credibili d'immanità in Castelnuovo; ma perché Agostino Noaro vi si chiuse entro e vi fece tant'arrabbiata difesa? Di che incolpare quei buoni tedeschi, i quali in mezzo a tanto sangue e tante fiamme, fuggita una capretta saltando il fosso, la portano in fretta fuori della battaglia, e ciascuno a carezzarla e darle dell'erba a mangiare, e dire: — Oh povera bestiolina! — Tanta compassione delle bestie, pensate degli uomini! Di che accagionare gl'intemerati svizzeri, che trucidavano i congiurati, «perseguendoli di camera in camera, di gabinetto in gabinetto»?² Questi congiurati che ebbero la temerità di lor contrastare, che erano infine? un branco di «facinorosi» e di «mariuoli». Uccisero, è vero, la gentil giovinetta Costanza, figliuola del Vasaturo: ma poi «sollevarono l'infelice di terra, posaronla sopra un letto, la composero sui guanciali», e piangevano quei buoni svizzeri! Eh, mio Dio! e perché dunque i congiurati chiudevano loro le porte sul viso, e li ponevano così nella dura necessità di trarre alla ventura e di colpire uomini e donne? Vostra colpa, Messeri. Egregiamente, padre Bresciani; voi sapete ben giustificare; e soprattutto voi sapete ben tacere; ve ne fo le mie congratulazioni: non vi manca malizia. Voi che ficcate il naso in tutt'i caffè ed in tutt'i ritrovi, quando si tratta di libertini, non vi attentate mai di gittare un'occhiata curiosa nella reggia di Napoli, nel Vaticano, nel congresso di Gaeta. Voi avete saputo ben tacere. Il vostro partito è incolpevole; possiamo gridare in coro: «Sanctus, sanctus, sanctus!».

Poiché avete purgata la reazione di ogni parte terrestre, bisogna ora soffiarvi un alito celeste. Ma qui non basta più il tacere: mano alla penna! Religione, fedeltà, vera libertà. Voi avete già i vostri

1. *Se i tedeschi . . . armi:* cfr. *L'Ebreo di Verona*, parte II, cap. 53: «I tedeschi essendo, per oltre a trent'anni, signori della città, l'aveano abbellita. Dunque la colpa di tanto disastro è in tutto di chi forzò i tedeschi a riconquistarla». *Ibid.*, II, 52, l'episodio della difesa di Castelnuovo da parte dell'ufficiale dell'esercito piemontese Agostino Noaro. 2. *Ibid.*, II, 40, da cui è tratta anche la citazione seguente, relativa alla morte di Costanza Vasaturo, uccisa dagli svizzeri il 15 maggio 1848, a Napoli, «con indicibil dolore di quei soldati».

personaggi dinanzi alla fantasia. Scegliete. Pio IX, per esempio, o il piússimo Ferdinando II può essere il campione della fede, la vostra croata Olga può essere un tipo di devota sudditanza, ed esemplare della vera libertà Orioli.¹ Ma noi ci eravamo dimenticati il meglio, e siamo stati poco sagaci. Della fedeltà ai principi dite bene per le condizioni de' tempi qua e colà alcuna cosa in astratto; ma non ce ne date alcuna rappresentazione, forse perché questa virtù in certi casi non può convenirvi. La vera libertà è una sciarada che voi proponete a' vostri lettori, e metto pegno che nessuno giungerà ad indovinarla. È forse quella che godevano i romani sotto il pontificato di Gregorio,² che voi ci vantate, principe di così miti sensi, che avrebbe mandato in America i sediziosi da tanti anni seppelliti nelle sue orribili carceri, se la morte non avesse impedita, ohimè! tanta clemenza? O è quella che Odilon Barrot³ prometteva a Roma col magnanimo aiuto de' francesi a suon di bombe e di cannoni, e di cui oggi ancora si veggono i dolcissimi frutti? O forse è quella che un commissario di polizia, come in Napoli si chiama siffatta gente, spiegava paternamente ad un povero giovane ignorante capitatogli nelle unghie? — Che amor di patria! che Italia! che libertà mi vai tu predicando? Non mi far più sentire queste brutte parole. La vera libertà è quella di mangiare, bere, dormire e qualche altra cosa. — Diciamo la verità. La libertà per il padre Bresciani è una parola d'occasione, della quale è costretto a valersi temporaneamente, insino a che il due dicembre⁴ conceda vi si possa sostituire la parola più simpatica di autorità. Non della fedeltà, non della

1. *la vostra croata* . . . Orioli: per il personaggio di Olga, cfr. *ibid.*, I, 33. Su Francesco Orioli (1785-1856), scienziato e storico, esponente del più moderato cattolicesimo liberale, deputato di Viterbo nel 1848, e sostenitore della «libertà limitata», si vedano anche le lezioni dell'ultima scuola napoletana sulla letteratura nel secolo decimonono: *Scuola cattolico-liberale*, a cura di C. Muscetta e G. Candeloro, Torino 1953; in particolare p. 330: «Il professor Orioli, quello stesso che nel Congresso di Napoli chiamò Ferdinando IV un Giove». 2. *Gregorio*: papa Gregorio XVI. 3. *Odilon Barrot*: Camille-Hyacinthe Odilon Barrot (1791-1873), presidente del Consiglio nella repubblica bonapartista, dal dicembre 1848 all'ottobre 1849, promotore della spedizione francese contro la Repubblica Romana. 4. *due dicembre*: 1851, data del colpo di Stato bonapartista. Per l'avversione del De Sanctis al sistema politico cesarista del secondo Impero, si vedano la lettera del 15 maggio 1856 a A. C. De Meis (*Lettere dall'esilio*, a cura di B. Croce, Bari 1938, p. 63) e soprattutto lo *Studio sopra Emilio Zola*: «Quell'Impero si disse progressista e democratico. E fu un falso progresso e una falsa democrazia»; *Saggi critici*, a cura di Luigi Russo, Bari 1952, vol. III, pp. 238-9.

vera libertà è qui alcuna rappresentazione. Resta la religione. Qui veramente non gli manca la buona intenzione, ma la fede e l'ingegno.

La fede schietta e natia, la semplicità, l'unzione, di cui un'immagine sì amabile ci resta negli scritti dei trecentisti, oggi è impossibile. Leggi i *Fioretti* di San Francesco o il *Prato Spirituale*,¹ e tu ti senti tentato di dare un bacio al candido narratore, come si fa con un fanciullo, che ti conta con la più ingenua sicurezza le più sperticate cose del mondo: egli non sa concepire neppure la possibilità del dubbio: il maestro, il papà, il confessore, la nutrice è il suo papa infallibile. Beata età! Ma il padre Bresciani non può parlar di *pater* e di *ave* senza che involontariamente non gli comparisca innanzi alla fantasia il ghigno di qualche insolente che gli dà la baia. Questo² turba la sua immaginativa, preoccupa il suo spirito, lo tira pei capelli dalle contemplazioni celesti in mezzo alla nostra prosa, sì ch'egli rinvia a quel maledetto la sua baia, e disputa, e contende, e si arrovela, e gli dà del settario, del ladro e dell'assassino. Curioso stato in cui si trova l'animo del padre Bresciani! — Vanne di qua, maledetto: tu sei un settario. — E tu un gesuita. — Vanne di qua, importuno: tu sei un ladro. — E tu un gesuita. — Vanne di qua, ostinato: tu sei un assassino. — E tu un gesuita. — Padre Bresciani, la tua anima non è serena, la tua fede non è pura. Tu non puoi aprire il breviario, recitare un *pater*, pensare a Dio, che quel demonio del dubbio co' suoi cachinni non ti tiri a sé e non ti dica: — Disputiamo. — Si fe' sparger voce nella plebe che la Madonna Santissima, capo supremo, come ognun sa, dell'esercito napoletano, sia stata veduta il 15 maggio innanzi innanzi agli svizzeri, armata di spada e lancia, che sbarattava, sgominava, annichilava i ribelli. Un trecentista avrebbe immaginate, anzi vedute legioni di angeli togliere il vedere ai liberali ed accompagnare Pio IX trionfante in Gaeta. Il padre Bresciani appena appena pone in isce-
na un arcangelo che legge nell'avvenire il ritorno del gran Pio, ma questo di volo, con timidezza: è l'ombra terribile di Banco trasmutatasi nella comica ombra di Nino sotto la timida penna del Voltaire.³ Che farci? Il Bresciani fa ridere, perché non può celare il timore di far ridere; è un povero studente che entra per la prima

1. il *Prato Spirituale*: la celebre raccolta di leggende, tradotte dal testo greco in latino da Ambrogio Traversari e volgarizzate nel 1444 da Feo Belcari. Per il giudizio sui *Fioretti*, cfr. anche *Storia*, p. 109. 2. *Questo*: così nel «Cimento». Nell'edizione Morano e successive: «Questa». 3. è l'ombra . . . Voltaire: cfr. *Macbeth*, atto III, scena IV e *Semiramis*, atto III,

volta in una sala di eleganti, con una gran paura addosso che i vicini si susurrino all'orecchio: — Ecco un provinciale! — ed entra col passo avviluppato, tutto impaccio ne' movimenti, gli occhi incerti, turbato il volto: la sua paura manifesta appunto quello che vorrebbe nascondere. Il padre Bresciani qualifica tutti quasi i liberali di settarii, e tutti quasi i settarii di assassini. Eppure non teme egli, no, il pugnale del settario, egli non vi crede; teme il suo riso: è l'Europa liberale che lo sgomenta. E tu lo vedi procedere con cautele oratorie, temperar questa frase, cancellare quell'altra, timido, sospettoso, con sempre innanzi a sé quel formidabile spettro e quei sonori cachinni. Se egli avesse avuto un pochino solo della fede e dell'ingegno del Manzoni, sarebbe stato ben altrimenti ardito. Il Manzoni può pronunciare a voce alta i nomi del padre Cristoforo, del padre Felice, di Federigo Borromeo, può pronunziarli anche innanzi al Voltaire, sicuro di non far mai ridere: anzi egli ha sempre a fior di labbra un cotal suo risolino, che lo tiene al di sopra del lettore. E perché ne' *Promessi Sposi* induce rispetto ed ammirazione quello che fa stomaco nell'*Ebreo di Verona*? Perché la religione per il Manzoni non è solo vuota forma, ma sostanza, spirito di carità e d'amore; non è credenza astratta e senza esame, ma è amore operoso e quasi passione, vita militante, quotidiano e magnanimo olocausto di sé al bene de' prossimi. Perché i suoi personaggi non sono i divoti del papa che gridano: — *Volemo er Papa, volemo*¹ —; e se ne stanno rannicchiati o scappano per le vie gridando: — Madonna Santissima! — Non sono Bartolo, Luisella, Alisa, creature volgari, cacciate in mezzo alla rivoluzione per tremare, imprecare, chiacchierare, guaiolare, assordarci l'orecchio di lamentazioni, e che cessano di annoiare e di annoiarsi quando prendono la nobile risoluzione del «fuge rumores»,² e vanno allegramente diportandosi pe' golfi di Napoli e di Salerno; non è Pio IX, le cui magnanime geste sono una visita alla Basilica Lateranense ed al Collegio romano, e la famosa fuga sotto la protezione dell'Arcangelo e di madama Spaur,³ con un'intramessa

scena VI. Nelle lezioni giovanili: «[Voltaire] imitò gli spettri e l'ombre di Shakespeare nell'*Erifila* e nella *Semiramide*: ma, lasciando stare che ai suoi tempi scettici erano ridicole quelle cose, l'apparizione dell'ombra non ha colà niente di quel prestigio e di quel terrore»; *Teoria e storia* cit., II, pp. 32-3. 1. *L'Ebreo di Verona*, I, 1. 2. *fuge rumores*: cfr. *Storia*, p. 437 e relativa nota 1. 3. *madama Spaur*: nella carrozza dell'ambasciatore di Baviera, conte Spaur, la notte del 24 novembre 1848 Pio IX fuggì da Roma a Gaeta.

di orazioni e di picchiate di petto. Che hanno di comune queste sconciature, questi caratteri vuoti ed oziosi con le figure eroiche del padre Cristoforo e del cardinal Borromeo; con quella viva fede, che può render sublime anche una donnicciuola, anche Lucia? Il Manzoni non fa un libello politico, ma un'opera di coscienza; non è costretto a coprir questo, a palliare quest'altro; non è costretto ad intromettere a quando a quando le parole libertà, patria, Italia, come una specie di passaporto per dar luogo a tutto il resto. La religione ridotta a vacua forma cadde sotto il sarcasmo e l'ironia del secolo passato; il Manzoni, restituendo a quelle forme lo spirito ed il significato, la ritornò nella sua prisca dignità e venerazione; voi la rigettate, padre Bresciani, in pieno secolo decimottavo. A voi manca il coraggio, perché manca la fede. Se voi credete veramente che santa fu l'opera di Pio quando disdisse il principio del suo pontificato, difensore intrepido della religione pericolante, alla quale fece olocausto della sua popolarità e del suo principato, osate, osate di mostrarmelo infiammato di questo santissimo affetto. In luogo di mostrarmi il rubicondo pontefice dal regale palagio di Portici contemplante l'amenissimo golfo di Napoli con una plebea effusione di gioia: «o terra benedetta, o soggiorno tranquillo, o caro albergo di pace»,¹ mostratemelo nel congresso di Gaeta, quando a salvezza della religione invoca sopra i suoi figliuoli le armi straniere: mostratemelo, quando scrive l'enciclica.² Italiano, dee sottoscrivere la sentenza di morte della sua patria, ch'egli ha benedetta; cittadino, dee porre il piede sulle giurate libertà da lui donate; principe, sarà tanto disprezzato ed abbominato, quanto riverito ed adorato un tempo da' suoi romani; ma tu sei papa, o Pio; e se come uomo ti trema la mano, se ti ritornano dolorosamente in memoria i giorni passati, che non verranno mai più, ne' quali t'inebbriavi di una gloria unica al mondo, ne' quali ti giungevano così gradito suono all'orecchio le benedizioni de' popoli da te beneficiati; tu sei papa, o Pio, e la religione è in pericolo; ministro di Dio, dopo una crudele agonia tu sottoscrivi. Di sotto alla vostra penna Pio sarebbe uscito grande, e noi non rideremmo, quando voi lo chiamate il gran Pio,³ epiteto ironico di un papa picchiapetto e visitatore di chiese: la sua grandezza nel vostro libro non è che un aggettivo. Perché parlate così di fuga dell'enciclica, così timida-

1. *L'Ebreo di Verona*, I, 1. 2. *l'enciclica*: del 18 febbraio 1849. 3. *quando* . . . Pio: cfr. *L'Ebreo di Verona*, II, 55.

mente; perché cercate di attenuarne gli effetti? Perché non avete concepito Pio da quest'altezza? Perché la vostra convinzione non è seria; perché la vostra religione è una ripetizione uniforme di atti esteriori divenuti consuetudine prosaica, che non vi scalda il cuore, non vi sveglia la fantasia; perché voi siete piccolo d'animo e di mente, e nel vostro angusto cervello non cape alcun concetto di verace grandezza. Vi manca la fede e l'ingegno. E perché ne avete coscienza, perché sentite la vostra debolezza, vi par che ciascuno ve la legga negli occhi dimessi, e temete ad ogni tratto d'incontrarvi in quel formidabile ghigno, e che quell'ostinato insolente vi tolga il cappello all'italiana che talora calcate sopra il vostro berretto, e gridi intorno: — È un gesuita! è un gesuita! — Ei sembra che ci sia un folletto che faccia mal governo delle vostre statue, e mentre voi avete in animo un eroe, vi scontri l'immagine, e qui appicchi le orecchie di asino, qua una testa di zucca: o piuttosto è in voi stesso quasi una doppia anima, di cui l'una fa la baia e la caricatura dell'altra. Fatto psicologico importantissimo, che ci dà la spiegazione di molti fiacchi lavori estetici; e questo incontra agli uomini di mezzana levatura, che non hanno alcuna virilità, senza fermezza di carattere, senza serietà di fede, i quali mentre ti parlano con veemenza di alcuna cosa e vi si scaldano ed alzano la voce; se tu li guardi un cotal poco con quello sguardo di scambievolmente intelligenza, che vuol dire: — Buffone! —, ridono essi prima, ed invano fanno una smorfia per tenersi in sul serio, ridono essi prima di sé medesimi: nella loro coscienza è una eterna parodia di tutto quello che concepiscono gravemente, una seconda voce che imita caricando la prima: la parte bestiale che fa le fiche all'umana; il riso che essi generano negli altri, lo hanno inestinguibilmente in sé stessi: concepiscono Ariel e n'esce fuori Bottom.¹ — Ma, — mi dirà il padre Bresciani — perché averla con me? Che ci posso io? Scrivo storia; non fo poesia. Posso io rifare la storia? Il tempo degli Ambrogio e de' Borromei è passato. — Vero. Voi non potete rifare la storia, né rifare voi stesso; la realtà che avete innanzi, resiste alla vostra penna, e voi non avete ingegno da nobilitarla; piccoli i vostri uomini, piccolo voi: in verità nessun vostro nemico ha fatto de' vostri e di voi una pittura tanto satirica, quanto voi stesso. Ma voi non vi accorgete che, stando le cose in questi termini, il vostro

1. *Ariel* . . . *Bottom*: lo «spirito dell'aria» della *Tempest* e il «tessitore» di *A Midsummer Night's Dream*.

libro non solo non è lavoro d'arte, ma né eziandio una storia. Non ogni fatto è storico: non ogni personaggio è storico. E che cosa è di storico, in vostra fé, nelle risse de' rivenduglioli, nelle dispute da caffè, nelle melensaggini delle gazzette, nelle plebee facezie di Ferdinando col Comandante di Gaeta, nelle passeggiate di Alisa e Luisella,¹ in tutt'i nullissimi particolari onde infiorate il vostro racconto, che sono stati, solo perché sono stati? Vi sono popoli e partiti che, come avviene degli individui, vivono senza lasciare alcun vestigio di sé sulla terra.

*Nos numerus sumus, et fruges consumere nati.*²

E la vostra reazione, nella quale non avete saputo pescarmi un sol uomo, che abbia mente o carattere o passione o grandezza, sarebbe di questo bel numero una; se non avesse pur troppo lasciate di sé orme sanguinose ed incancellabili.

Ma allegramente, padre Bresciani; avete la vostra riscossa; ora tocca a noi. Rappresentateci la rivoluzione. Voi potete ora rimandarci le nostre beffe e rispondere ghigno per ghigno all'insolente contraffattore dei vostri quadri. — Quelle orecchie d'asino che voi volete appiccare a' miei, sono le vostre orecchie: quella testa di zucca è la vostra testa. Avete riso; ora io riderò di voi. — È giusto. A ciascuno la sua volta.

Cominciate, com'è vostro uso, dallo spogliare la rivoluzione di tutto ciò ch'è stato in lei nobile e serio: è un lavoro purgativo, necessario per tutt'i vostri quadri. Questa cosa passare in silenzio, toccar di sbieco quest'altra, confessare quell'altra, ma con un «se», con un «ma», con un «quantunque»; voi siete maestro in questa difficile arte del simulare e del dissimulare; ve ne ho già fatto i miei rallegramenti. Si tratta del moto eroico di Milano? Corriamovi sopra. La difesa di Venezia? Tocca e passa. L'assalto di Vicenza? I Romani, è vero; ma gli Svizzeri; oh, gli Svizzeri poi! E la battaglia di Santa Lucia? e Curtatone? e i Piemontesi? e Carlo Alberto? Sì; ma si sentivano la messa; ma erano tanto divoti! Non si può meglio.

Via; osate, padre Bresciani, di dire la verità nuda e cruda: nella rivoluzione tutto dee essere diabolico, tutto opera del diavolo; anzi vi è certamente venuta a mano qualche preziosa per-

1. *E che cosa . . . Luisella*: cfr. *L'Ebreo di Verona*, II, 55. 2. Oraz., *Epist.*, I, 2, 27 [n. d. a.]: «Siam numero, destinati a consumar cibo».

gamena, nella quale avete scoperto che Mazzini e Mamiani e Sterbini e Campello e Guerrazzi e Brofferio e compagni aveano abiurato il Cristo, prostrati innanzi all'altare di Satana, intorno a cui dodici lupe invereconde danzavano ogni notte.¹ Su, dunque. — Tu un Gesuita! — E voi settarii, adoratori del demonio, ladri, assassini, e per giunta buffoni! — La parte liberale accoglie in sé, come ogni altro partito, gente d'ogni risma: ci ha gl'imbroglioni, gl'ipocriti, gli sciocchi ed i bricconi. Guardata da questo lato, quanto v'è di ridicolo! quanto di atroce! La materia questa volta non vi manca. Se avete spirito, fateci ridere; se avete bile, fateci fremere.

In quel tumultuare, in quella ebbrezza quasi febbrile di un popolo, che dicesi rivoluzione, tutte le passioni si sbrigliano, e la più abietta gente vien su: onde spesso, accanto al sublime trovi il grottesco, accanto alla più eroica virtù la più bassa scelleratezza. È un fiume di acqua limpidissima, che traripando s'insozza, traendosi appresso tutte le lordure de' campi. Il Bresciani si è calato a raccogliere questa mota, ed ha detto: — Ecco la rivoluzione! un misto di ridicolo ed atroce.

Finché ci avrà plebe, avremo una fonte inesaurita di ridicolo. Questo eterno fanciullo è l'inconscia parodia de' più gravi avvenimenti in mezzo a cui si trova, senza saper come. Stretta alle sue tradizioni, nutrita di errori e di pregiudizi che si trae appresso sino al sepolcro; bene ella, come mobile e leggiera, studia a novità che rinfreschino le sue impressioni, ma non v'ingannate: ella non accoglie che la vuota apparenza, e sotto alle nuove forme conserva inalterate le sue vecchie idee: della Ragione ti farà una Dea, di Bruto ti farà un Cesare: Shakespeare l'avea maravigliosamente compresa.² In questa opposizione tra la forma e l'idea, tra quello che pare e quello che è, sta in gran parte il segreto della commedia.

1. pp. 137-8 [n. d. a.]: cfr. *L'Ebreo di Verona*, I, 10. 2. *della Ragione . . . compresa*: allude al «Culte de la Raison», instaurato in Francia nel 1793 e celebrato nella chiesa di Notre-Dame il 10 novembre dello stesso anno. L'episodio, ricordato anche nel saggio sul mondo epico-lirico del Manzoni (1872), rappresentava per il De Sanctis uno degli eccessi della Rivoluzione. Per il riferimento a Shakespeare, cfr. *Julius Caesar*, atto III, scena II cit. Nelle lezioni giovanili: «Nel *Giulio Cesare* si vede la cagione della uccisione di Cesare riposta, non già nella riscossa del popolo e negli intenti patriottici dei congiurati, ma nelle meschine invidie di costoro e nell'indifferenza del popolo che subito si dà a uomini minori del grande ucciso»; in *Teoria e storia*, cit., II, p. 229. Cfr. anche il saggio sulle opere drammatiche di Schiller, qui a p. 864.

La più comun forma nella quale vien fuori questo contrasto, è lo storpiamento dei vocaboli, una specie di basso comico, di volgare buffoneria, che trovi in tutte le conversazioni, su tutte le bocche; perocché facendosi ivi professione di ridere e di far ridere, pochi hanno spirito, e tutti vogliono far dello spirito. Di questo spirito a buon mercato è dovizioso il padre Bresciani, il quale in luogo di studiare profondamente nella plebe questa contraddizione tra il fatto e l'idea, e farne scintillar fuori il comico in una situazione, in un'azione, in un carattere, in un motto; osservatore superficiale, è andato raccogliendo nel suo taccuino tutti gli equivoci, gli spropositi, gli storpiamenti de' trivii, e ce ne ha fatto un prezioso regalo. È il dì della votazione: un acquavitato si sente afferrare in petto: «Ferma: hai votato? — Ho votato pochino sinora; vedete le bottiglie sì poco sceme . . . — Goffo! dico se hai votato per la *Costituente*? — La *Consistente* non la conosco, né l'ho veduta mai».¹ Quante volte si è riso per le vie, ne' caffè, di queste storpiature! Se ne parla per una giornata, poi si dimenticano. È proprio degli sciocchi intrattenere piacevolmente le brigate con queste asinerie, spropositi di geografia, strafalcioni di storia, trascorsi di lingua; ed è proprio di altri sciocchi rimanerne a bocca aperta, e dire di qualche plebeo buffone: — Gli è un uomo di spirito costui! Gli è un uomo di spirito il padre Bresciani! — Anzi non di rado incontra, che, passando di bocca in bocca alcuno di questi *qui pro quo*, ciascuno vi appicca alcun che, e a poco a poco n'esce un fatterello, un aneddoto spiritoso, materia grezza lavorata e trasfigurata da un artista collettivo; laddove il Bresciani ignora anche la volgare arte di bene apparecchiare un motto, sì ch'ei ti colga quando il riso è irresistibile.

Questo contrasto tra la forma e l'idea, l'autore ce lo rappresenta ancora nella gente colta, e con la stessa felicità! I discorsi ch'egli pone in bocca a questa gente sono concetti estremi accozzati senza legame e senza gradazione, ed espressi in una forma ampollosa. Udite Polissena: «Oh amica, chi non sente scorrersi nelle vene un sangue italiano, non è degno di respirare queste aure vitali, che animavano i primi Pelasgi. Vedi Alba, vedi Cori, Ardea, Laurento e la prossima Aricia: in quegli Opici, Ausoni, Rutuli, Aurunci bolliva in petto un'anima altera di sì gran patria».² Udite Gavazzi: «Romani, figli di eroi, sangue troiano, marciate audaci in-

contro a un nemico che fugge al solo nome di Roma. Ognuno di voi val per mille di quei vigliacchi. Portate il valore romano su' campi lombardi, veggano le donne romane brillarvi in petto le croci rosse, e ammirino la franchezza de' vostri volti marziali, e sperino ».¹ Udite Mazzini: « Prima, via lo straniero dal sacro suolo d'Italia, poi via tutt'i re col Papa a capo della processione; poi l'Italia una e tutta a popolo. Il popolo, papa e re di sé medesimo, non ha chi lo vinca ».² Udite un altro: « Questo papaccio avrà d'ora innanzi a fare colle nostre baionette. V'infilzeremo i gesuiti, come le quaglie, li condiremo col grasso dei frati e de' prelati, che sarà un arrosto squisito ».³ Tutti i discorsi sono in su questo andare, tutti ad uno stampo; letto uno, letti tutti. Caricare i sentimenti, esagerare le forme, infilzare i concetti crudamente l'uno appresso l'altro come una serie di avemarie, è il ridicolo in cui còpitano sovente gli sciocchi e gl'ipocriti: e nella rivoluzione ce ne fu in buon dato. Ma non tutti gli sciocchi sono ridicoli: spesso ristuccano e fanno stomaco. Perché ei destino il riso, bisogna che le loro parole sieno la loro satira, la parodia di quello ch'ei dicono in sul serio, e con la miglior buona fede. E però dovete farmeli parlare secondo natura, sì che il riso rampolli dall'essenza stessa de' loro concetti, e non vi si richiegga altro che la semplice rappresentazione. Qui è la cima dell'arte comica, ed il « Fischietto »⁴ alcuna volta ce ne dà esempio. Si crede comunemente che il ridicolo stia ne' maliziosi ravvicinamenti, nelle antitesi, nelle incongruenze, nelle false applicazioni, ecc.; ma questi non sono che artifizi esteriori per porre in mostra e dare spicco ad un ridicolo già preesistente nella cosa; sono le figure rettoriche della commedia; e porre ivi il comico gli è come porre il sublime ed il bello ne' tropi e nelle frasi. Scrittore di spirito è colui che sa cogliere per una rapida intuizione il lato ridicolo di un argomento in apparenza serio, e sa coglierlo in quella forma che esso ha naturalmente, senza che nulla vi paia di subbiiettivo, di appiccato, di venuto dal di fuori: perocché al vero artista lampeggia innanzi il ridicolo non nudo ed astrattamente, ma con una sua propria rappresentazione. L'ironia, il sarcasmo, la caricatura, il para-

1. *Ibid.*, I, 25. 2. *Ibid.*, II, 47. 3. *Ibid.*, I, 15. 4. L'Autore scriveva a Torino, 1855 [n. d. a.]. Il « Fischietto », fondato da Carlo A. Valle dopo la promulgazione dell'editto sulla stampa del 1847 e rimasto in vita fino al 1915, è il primo esempio di periodico satirico-politico nel Regno Sardo: vi collaborarono allora Giuseppe Augusto Cesana, Vittorio Bersezio, Desiderato Chiaves, Cesare Piacentini.

gone, l'antitesi, ecc., non sono dunque forme libere che lo scrittore possa adoperare a sua voglia, fosse anche nel genere umoristico: concetto e forma nascono ad un parto. Ma come qui i concetti sono seri, né ci è gesuita al mondo, che possa rendere ridicole le parole Italia, patria, libertà, indipendenza, ecc.; così il Bresciani è costretto di ricorrere a ripieghi grossolani, caricando la mano, o congiungendo un concetto serio con altri ridicoli. Quando Polissena dice: «Oh amica, chi non sente scorrersi nelle vene un sangue italiano, non è degno di respirare queste aure vitali, che animavano i primi Pelasgi»;¹ qui il comico non è nel concetto che è seriissimo, ma nella forma volgare e caricata onde è espresso, e nell'ultimo pensiero appiccatovi, parte non necessaria di quello: il che toglie l'illusione, scopre l'arte e rivolge il ridicolo in capo al derisore. Ridevole è Polissena che si esprime scioccamente, non il concetto; e nondimeno si odora nello scrittore la buona intenzione di tirare il concetto nello stesso ridicolo, senza che gli venga fatto. E questo è, perché la patria, la libertà, l'Italia fanno in lui una impressione odiosa, ma non ridicola, e se ne sdegna e sente una stizza seco stesso, e vorrebbe . . . ma non ci è verso; non si può ridere, né far ridere per forza: il riso è la cosa più spontanea del mondo. Egli è come colui che si sente tentato di porre in caricatura un uomo, di cui ha paura o rispetto, e che mentre sta per lanciare il suo motto, ad un guardo di colui si sente morire il riso sul labbro. Così è, mio buon padre Bresciani: voi potete odiare, ma non potete ridere: i vostri concetti rimangono seri al di sopra della forma che voi lor date.

Fin qui abbiamo dunque un comico di bassa lega, formale ed estrinseco. Ma il comico, che non è nel concetto, può esser bene nella persona che lo adopera: allora non è il concetto ridicolo, ma il modo col quale è concepito. Il quale modo è variissimo secondo la natura delle persone, sciocchi, pedanti, poltroni, ipocriti, ambiziosi, ecc.: in questo caso cade sotto il ridicolo non l'idea, ma il carattere delle persone. E quanta ricchezza di materia! Quanti sciocchi, che guastavano, smozzicavano, travisavano quello che non comprendevano! E pedanti, che applicavano a tutte le cose una forma anticipata ed immobile di scrivere, e non sapendo che le grandi cose vanno dette alla buona e con virile semplicità, sconsigliavano goffamente ciò che credevano di abbellire, con quella che essi chiamano «forma letteraria»; sì che i nostri più cari senti-

1. *L'Ebreo di Verona*, 1, 3.

menti, le nostre più nobili idee noi le vedemmo uscir fuori, ora saltellanti alla francese, ora affogate in uno strascico di compassati periodi, e quando addormentate in un nembo di fiori arcadici o classici, e quando evaporate in una nebbia mistica e romantica! Quanti poltroni, che davan fiato alla tromba e tagliavano montagne con tanta più audacia di parole, quanto il cuore più tremava lor dentro! Quanti ipocriti e ambiziosi, soverchianti con la voce, co' gesti, con le esagerazioni, con in bocca ad ogni ora tre o quattro parole alla moda, nastro tricolore al cappello, fazzoletto tricolore pendente al di dietro, mazzettino tricolore nell'occhiello dell'abito! Ma a che m'indugio a parlar di caratteri, di cui non è vestigio in questo romanzo? L'autore non ha pratica degli uomini, non conoscenza delle condizioni sociali, che esca dal comune; tanta ricchezza di caratteri e di situazioni è per lui la *margarita* della favola.¹ «Romani,» esclama² Gavazzi «figli di eroi, sangue troiano, marciate audaci incontro a un nemico che fugge al solo nome di Roma». ³ Qui è la stessa esagerazione, la stessa congiunzione di serio e di ridicolo, che abbiamo notato in Polissena, e che si trova dappertutto. Fin dalle prime pagine la vena comica del padre Bresciani è esausta, né vi è cosa più noiosa di un ridicolo che ripete sé stesso, indizio di stanchezza e povertà di fantasia. E come suole intervenire, aggirandosi l'autore entro lo stesso cerchio, e volendo pur dare alle stesse forme alcuna aria di novità, le carica, e le conduce fino alla insipidezza ed alla freddura. «Pio IX s'avvisa di pascerci a confetti, d'addolcirne la bocca con qualche riforma; le ci dia pure, che noi le avremo in conto di antipasto. Ma se noi non saremo armati, non verremo mai al desinare, e tutto finirà in due crostini con una mano di burro, e sopravi un'alicetta trinciata, da bere a ciantellini una tazza di vermut. Noi vogliamo cioncare e tracannare a bigonci la libertà; divorarla, diluviarla a due mascelle; e Pio IX vuol darcene tanto che basti ad un canarino! Gnaff! L'ha colta davvero! o tutto, o niente.»⁴ Il buon padre, entrato a parlar di confetti per via di paragone, non ha finito che non abbia fatto tutt'i suoi pasti della giornata fino al tracannare ed al diluviare. E si è dimenticato che è da uomo di piccolo spirito questo girare intorno ad essa sem-

1. *la margarita della favola*: forse più che alla favola esopiana, si riferisce al passo di Matteo (7, 6: «margaritas ante porcos»), ricordato anche nel *Convivio* (IV, XIV). 2. *esclama*: così nel «Cimento». Nell'edizione Morano e successive: «esclamava». 3. *L'Ebreo di Verona*, I, 25. 4. *Ibid.*, I, 11.

pre una immagine, e sottilizzarvi e stagnarvi entro. Né vi è cosa tanto poco comica quanto il rimanere come inchiodato ad una idea senza trovar verso di cavarsene fuori, essendo il riso uno scoppio subitaneo, generato da rapporti improvvisi, da inaspettati contrasti, che richiedono nello scrittore velocità e prontezza d'ingegno. Ma soprattutto profondità: perché se si vuole uscire un po' poco dal plebeo, lo scrittore comico dee mirare non ad una fuggevole allegria a modo di trastullo e passatempo, ma ad una impressione durabile, che al primo scoppio del riso faccia succedere la meditazione. Lasciamo a' buffoni di mestiere, a' buffoni da conversazione gli equivoci, i giuochi di parola, quel trarre al proprio ciò che si dice in senso figurato, o al contrario, e il contraffare, il caricare, e l'alzare ogni cosa al grado superlativo. Questi mezzi esteriori non hanno un significato comico, se non quando ti colgono a volo un assurdo, ti rivelano un costume, ti dipingono un carattere. Avete udito il padre Gavazzi. Ma chi è Gavazzi? Chi è Mazzini o Sterbini, o Agostini o Babette, che ti parlano tutti allo stesso modo, gittati là per isciorinarti ad ogni tratto le stesse buffonerie da trivio? Chi è Santilli? «Un giovine di forme vantaggiate e oneste, con una gran capigliera a riccioni giù pel collo e la discriminatura da un lato, e i capelli lucidi e olezzanti», e «la barba lunga, assettata in cerchio, e i mostacchi ben disciplinati ed acconci».¹ Ma chi è Santilli? E Mileto e Romeo e Gabriele Pepe e la Belgiojoso, e Guidotti e Zambeccari? *Vox et praeterea nihil*, puri nomi. Sono macchinette e burattini di carta con di dietro la tela il padre Bresciani, che soffia le parole, e che spesso, dimentico della sua parte, caccia fuori il capo e ti guasta il giuoco, sicché in luogo della macchinetta tricolore ti vedi improvviso dinanzi il berretto nero, e senti una vocina melliflua che ti annunzia il cambiamento di scena: — Attenti! ora sono io che parlo! — «Le vecchie masserizie del Vaticano,» dice il Mazzini al Beltrami «le abbiamo tanto ròse colle lime sorde, già sono in tentenne, e a buona picchiata di martello deono cadere in isfascio. Poni la scure alla radice *corrompendo le masse* . . . Vi sono ancora non pochi, i quali perfidiano a creder buone a qualcosa le riforme: imbecilli! o tutto, o niente. Avvisan costoro che noi ci contendiamo sì saldamente da venti anni per risciacquarci la bocca con un sorso di riforme?».² Vedete lo stesso ridicolo esterno quasi con le stesse frasi: le «masserizie» prima «ròse», poi «in

1. *Ibid.*, I, 36. 2. *Ibid.*, II, 47.

tentenne» e poi «in isfascio», come innanzi dai confetti si passò al burro e dal burro al vermut: anzi voi sentite di nuovo l'odore dell'antipasto, non potendo quel caro Bresciani lasciarci in pace senza una «risciacquatina» di bocca con «un sorso di riforme». E quando il Mazzini mi dice: «Poni la scure alla radice», io veggio l'uomo rosso; ma quando soggiunge: «corrompendo le masse», scusatemi, padre Bresciani, Mazzini non chiamerà mai un «corrompere» l'opera sua; e siete voi, proprio voi che cacciate il capo fuori della tela, e mi mostrate il berretto nero, e dite invece di Mazzini: «corrompendo le masse», e invece di Polissena: «Viva noi!».

Il Bresciani non è riuscito a porre in ridicolo le idee della rivoluzione: è riuscito almeno a rendere ridicoli gli uomini della rivoluzione? Oltre che gli manca ingegno da ciò, come il fin qui detto basta a mostrare, la falsa situazione nella quale si è messo, non glielo poteva consentire. Vi è un dramma francese intitolato: *Avant, Pendant et Après*,¹ nella cui seconda parte si pone in caricatura la rivoluzione francese del '93. Ma lo scrittore si è ben guardato di porre in iscena Robespierre, Saint-Just, Danton e gli altri capi, ed ha cansato tutto ciò che è di serio e di grande in quella funebre epopea. Con quel finissimo fiuto che è l'istinto incomunicabile dello scrittore comico, egli ha subito odorato il ridicolo ch'era in essa, l'imitazione de' nomi, de' costumi e delle fogge romane in una civiltà tanto diversa, ed ha saputo trovare situazioni e caratteri, onde germina questo contrasto. Ma il Bresciani mi comprende la rivoluzione in tutta la sua ampiezza, e tutto è in essa ridicolo, tutt'i personaggi sono buffoni. Or l'artista può bene contraddire alla storia, disformare i fatti, ridere di tutto e di tutti e fare dell'universo una grande mascherata; una sola cosa non può: contraddire alla sua coscienza. Il Bresciani non crede a quello che dice, comeché vi si sforzi: è nella sua coscienza qualche cosa, ch'egli non può domare, che resiste alla sua volontà, che lo fa ridere sgarbatamente, che fa trapelare dal suo riso una ridicola stizza. Non è il lettore che contraddice alle sue calunnie; la contraddizione è dentro di lui: questa voce interiore gli trasmuta sotto la penna i burattini in eroi. Egli ti fa parlare Mazzini come un buffone, un paltoniere; e quel secondo Egli risponde: «Mazzini, giovane d'acuta mente, di cuor

1. *Avant, Pendant et Après*: «esquisses historiques» di Scribe e De Rougemont, rappresentato la prima volta a Parigi nel 1828 e dato più volte alle stampe.

caldo e d'indole audace ed indomabile, più intrepido di Weishaupt, più leale d'assai del Mamiani e consorti, getta il guanto alla sbarra, sfida re e papi». ¹ Egli sparge a man piene il ridicolo sui civici romani, giovinotti scapati, le cui pazze allegrie ti dipinge con un brivido d'orrore, con una indegnazione che ci fa ridere a sue spese; e quel secondo Egli risponde: questi eroi da teatro a Vicenza «sono come un muro di bronzo su' parapetti, alle trincee e tra le palizzate del terrapieno: niun piega, niuno allassa, ed erano digiuni, ed i calori cocenti e il conflitto crudele». ² Con quanto strazio egli si fa beffe dell'opera de' «prodi» al 15 maggio, degli animosi della Guardia Nazionale, che «sudano la notte alla grande impresa», de' calabresi e cilentani «infaticabili all'arduo e terribil travaglio, de' liberi petti che combattono per amore di libertà!»; ed il secondo Egli risponde: «Cominciossi una lotta accanitissima e crudele. Dalla fronte della barricata spesseggiavano i colpi sopra gli assalitori: l'artiglieria puntava di calibro e di mitraglia orrendamente contro i propugnacoli e contro gli angoli delle case, donde usciva il fuoco vivissimo e ostinatissimo». ³ Ch'è questo, padre Bresciani? Voi avete un bel dire e un bel fare; la situazione è più forte di voi. Non potete allontanare da voi voi stesso; e quando vi si parano innanzi Ciceruacchio, Sterbini, Agostini e gli altri settarii, non si tosto vi studiate di atteggiare il labbro ad un riso maligno, e quell'invitto Egli vi rompe a mezzo le parole, vi raffredda la fantasia, e vi risponde: i settarii «hanno capo, e a lui lasciano il consiglio: hanno membra e ciascuno provvede secondo sua condizione; né l'occhio fa da mano, né il pie' da lingua; il nobile si affratella al borghese, il cittadino al villano, e dove trattasi di loro congiure, s'impalmano, s'abbracciano, si stringono come nati di un sangue. Sono scaltri ed astuti, simulatori e infingitori, pronti ed ardimentosi, pazienti e costanti. L'occhio della giustizia non li sgagliarda; la prigionia de' fratelli non li menoma, anzi crescono e moltiplicano in faccia alle catene e alle bipenni che stanno apparecchiate a lor fellonia; si danno di spalla nelle più arrischiate imprese; son larghi di loro avere al tesoro della setta, e molti perciò si sovraccaricano

1. Vol. III, pp. 180-82 [n. d. a.]: cfr. *ibid.*, II, 57. Per il secondo Egli, si veda la lettera di Giovanni Prati al De Sanctis: «Ella ha colpito il gesuita nel cuore. Quel doppio 'Egli' è verissimo; verissima quella volgarità d'apoteosi della religione cattolica; verissima quella volgarità di calunnia della nostra rivoluzione...», in *Lettere dall'esilio* citt., pp. 19-20. 2. Vol. IV, p. 79 [n. d. a.]: cfr. *ibid.*, II, 53. 3. Vol. III, p. 30 e sgg. [n. d. a.]: cfr. *ibid.*, II, 40.

di debiti, impoveriscono i figliuoli, consuman le case. Attutiti in una provincia, sorgono in un'altra; condannati all'esilio, aspettano; stretti ne' ceppi, sperano; nell'atto di piegare il collo sul ceppo, insultano il manigoldo». ¹ E di questi uomini voi volete farne poltroni e buffoni! Voi non avete cuore di guardarli in viso. De' vostri volete farne eroi, e vi riescono quello che voi sapete: di cotesti volete farne burattini, e i burattini vi si animano innanzi e vi si ribellano e vi agghiacciano il riso sul labbro.

Non solo buffoni, ma assassini; il ridicolo è mescolato con l'atroce, ad ogni tratto un assassinio; l'autore non ne ha dimenticato pur uno. E certo in quel ribollimento di spiriti, che vien dietro ai rivolgimenti civili, l'assassinio non è infrequente; salvo che un giorno era santificato, e veniva dall'alto: lo sanno gli Ugonotti; oggi è esecrato, e procede da ciechi impeti di plebe. Ma gli assassinii del '48 sono, secondo il padre Bresciani, meditate vendette de' liberali; sono la fredda esecuzione di un articolo del codice settario. Poniamo sia vero, e vediamo in che guisa abbia egli saputo dare a questi assassinii un significato storico e poetico.

L'assassinio preso nella sua apparenza, è un fatto esteriore che, come tutto ciò che è vuota materia, non ha in sé niente di storico o di poetico: il suo senso storico, il suo ideale poetico è nelle cagioni che lo hanno prodotto, e nell'uomo che lo ha commesso. Si assassina per sete di guadagno, per gelosia, per vendetta, per amor di patria, per fanatismo di religione; e l'omicida è uomo o donna, gentiluomo o plebeo, un grande uomo o un'anima abbietta. Se togli via le idee e i caratteri, non vi resta innanzi che un freddo cadavere, un fatto vuoto di significato. Prendiamo ora ad esempio Babette, il solo personaggio che ci è un cotal poco ritratto. Costei dalla Svizzera tira giù fino a Palermo per ammazzare Cestio, denunziatore de' suoi: e dopo avere per via buffoneggiato co' congiurati ne' quali si avviene, coglie il traditore, lo inganna e lo trafigge. Babette non è certo un sicario pagato; è un assassino fanatico, che crede di adempiere il suo dovere. Ma, Dio buono! salvo qua e là qualche buffoneria, costei non mostra mai di credere a qualche cosa, di amare, di odiare; nessun contrasto, nessun rimorso; è una macchina a vapore che corre e corre; tal che quando giunge ed uccide il suo nemico, tu non sai qual differenza sia tra l'inanimato pugnale ed un essere che ha anima. Se volete rappre-

sentarmi l'assassino delle società segrete, mostratemi come l'anima, in quei convegni, si snaturi a poco a poco. Giovinetta, male esperta del mondo, di un cuore appassionato, di una fantasia mistica, si consacra tutta alla libertà ed alla patria. Le cerimonie strane, i solenni giuramenti, il segreto, il pericolo la esaltano; la resistenza l'inferocisce; il pensiero costante sempre in una cosa attutisce in lei ogni altro affetto che non sia quello, religione, famiglia, amicizia. A' dolci e nobili sentimenti succedono, senza ch'ella se ne avvegga, tirata dalla invitta necessità della sua situazione, le più malvage passioni; la lunga oppressione desta in lei l'odio contro gli oppressori; la usanza con ogni maniera di gente la rende rozza e plebea; la debolezza di sua parte la sforza ad ire per coperte vie;¹ la necessità la rende perfida; la vendetta un assassino. Tale esser dovrebbe Babette; e se il padre Bresciani se ne scusasse umilmente, allegando la poca pratica ch'egli ha di queste diaboliche adunanze, io gli risponderei: — E perché non consultare la storia de' vostri ordini religiosi, a voi certamente famigliare, dove avreste trovato più di un esempio calzante? Clément sarebbe stato proprio il fatto vostro.² Segregato dal mondo e ridotto in una cella, ogni vincolo domestico o sociale in lui si rilassa, come in Babette. In quella vita priva di operosità, egli si gitta in un vano fantasticare, ch'è malattia delle immaginazioni oziose, e toglie per forza il reale, senza di cui l'uomo è incompiuto, se ne rifà uno posticcio, sfogando il suo bisogno d'amore in estasi e contemplazioni di Dio e de' Santi: egli ama la Vergine, come Babette l'Italia. E come Babette, il suo amore si volge in odio contro i nemici di Dio, contro i bestemmiatori della Vergine; il loro trionfo lo invelenisce; la sua impotenza lo rende perfido; e l'idillico frate di pochi anni avanti diviene il freddo assassino di Enrico III. Così Macaulay³ rappresenterebbe

1. *coperte vie*: riecheggiando Dante, *Inf.*, xxvii, 76. 2. *Clément . . . vostro*: Jacques Clément (1567-1589), dell'Ordine dei domenicani, che il 1° agosto 1589 uccise Enrico III di Valois. 3. *Macaulay*: i primi volumi della celebrata *History of England from the Accession of James II* di Thomas Babington Macaulay erano apparsi nel 1849. Ne erano già uscite la traduzione italiana, a cura di Paolo Emilio Nicoli, Torino, Pomba, 1852 sgg. e quella francese, condotta da Émile Montégut, Paris 1854. I *Critical and historical Essays*, editi nel 1841, non erano ancora stati tradotti. Il De Sanctis intende riferirsi non tanto alla posizione apertamente liberale dello storico inglese, quanto alle sue doti letterarie, di largo affrescatore di quadri storici. Cfr. anche, a riguardo, i giudizi contemporanei della «Revue des Deux Mondes» del settembre 1849 e di Philaret Chasles, in *Études sur la littérature et les mœurs de l'Angleterre au XIX siècle*, Parigi 1850, pp. 268-304.

Clément; così Dumas rappresenterebbe Babette. — Ma io dimenticava che qui si tratta del padre Bresciani; l'anima è un x, una incognita per lui. Qui cade Monsignor Palma; là il Rossi; qui è ucciso il Finucci; là è trafitto Aser: tutte le circostanze esteriori sono minutamente raccontate: che cosa vi manca? La rappresentazione dell'assassino e dell'idea che lo muove, cioè a dire e la storia e la poesia.

Adunque, mi chiederà il lettore, che cosa è l'*Ebreo di Verona*? Voi ci avete mostrato quello che dovrebbe essere: ch'è cosa è? È la rivoluzione rappresentata plebeamente, nuda di tutte le sue forze interiori di movimento e di resistenza. È la rivoluzione nella sola sua corteccia, quale apparisce all'uom della plebe « un fracasso, un baccano, un Viva! e Muoia! », opera del tale e del tale. Tolte le idee, i caratteri, le passioni, nella cui limpida rivelazione è l'eccellenza dello storico e del poeta, non rimane che il vuoto fatto, quello solo che si vede con l'occhio materiale. Nondimeno anche questo ha il suo attrattivo, anche la nuda azione diletta, quando lo scrittore sappia immaginare un intrigo, e destare la curiosità e tenere in sospensione i leggitori e rappresentare con vivace rapidità il tumultuoso avvicinarsi de' casi umani. È un dramma ad uso della plebe, ma pure è un dramma; è un ballo mimico di cui non si comprende un'acca, ma che pur tira a sé gli sguardi di tutti. Questo libro al contrario è noiosissimo a leggere, e ci è stata mestieri tutta la mia buona volontà per tirar giù insino alla fine. L'azione spesso più narrata che rappresentata, cronologicamente esposta senza alcun nesso interiore, aggirantesi intorno ad un centro artificiale, intorno ad un personaggio, la cui importanza è nulla per rispetto a' grandi avvenimenti in mezzo a' quali sparisce: l'azione è qui affatto secondaria, ed il Bresciani ci presenta gli attori per avere occasione di mostrarci le scene. Pio IX si affaccia al balcone della reggia di Portici, perché il Bresciani ci possa descrivere le bellezze del golfo di Napoli. Pio IX fa una cavalcata alla Basilica Lateranense, perché il Bresciani ci possa far vedere la squadra dei dragoni a cavallo, i trombettisti degli Svizzeri, i camerieri d'onore, i camerieri ecclesiastici, i collegi dei prelati, i cappellani e chierici di camera.¹ E i dragoni ci stanno per farci vedere il berrettone e i guanti e gli stivali, e ci stanno i camerieri perché noi vedessimo le belle guar-

1. Pio IX . . . camera: cfr. *L'Ebreo di Verona*, I, 6, da cui sono tratte anche le citazioni che seguono.

nacchette e le falde e i calzoni e i calzarini, e ci stanno i camerieri ecclesiastici per la loro cappa magna e i cappuccioni e i «cavalli» di rosso fiammante, ed i prelati ci stanno in grazia de' loro paludamenti paonazzi, e ci stanno i vescovi per mostrarci il cappello verde legato sotto il mento, e Pio IX ci sta per farci guardare la sua bella carrozza tirata «da sei cavalli neri coi cavalcanti in zimarrette avvinate». — Che bella carrozza! che belli cavalli! che belle vesti! oh i belli guanti! oh le belle gualdrappe! belle quelle zimarrere! bellissime quelle selle! — così grida la stupida plebe, quando passano processioni o mascherate, con un'ammirazione uguale pel cavallo e pel cavaliere! E se Bartolo si prende il caffè, egli è perché l'autore ci mostri in che guisa si ha a fare il caffè;¹ e se Pio IX visita il Collegio romano, egli è per porci dinanzi il lastrico del cortile mutato in giardino, le gallerie decorate, l'apparato della cappella, e il ritratto di Gregorio XIII, e la spezieria de' gesuiti, e i cori de' musici, e le legioni degli scolari, fanti, cavalieri, veliti, corridori e triarii,² *et caetera mirabilia*. Battaglie in Lombardia, tumulti in Roma, agitazioni a Napoli, ed il padre Bresciani se ne va a diporto per mare con Alisa o Luisella per poterci descrivere il golfo di Salerno e Amalfi e Positano e Minori e Majòri, a non finirla mai.³ Così l'azione vi è non per sé, ma per la descrizione; l'uomo vi sta per il suo cavallo; l'attore per le scene; Bartolo per il suo caffè e Pio IX per la sua carrozza. Un giorno il Bresciani si lasciò dire che a lui bastava l'animo di scrivere come il padre Bartoli; e Pietro Giordani di rimando: — Matto insolente! credi tu che somiglianza di berretto faccia uguaglianza di cervello?⁴ — Ma il buon Bresciani sel crede: il cervello nel suo libro ci sta, perché egli abbia un pretesto di descriverci il berretto.

Pure il genere descrittivo ha anch'esso le sue bellezze; piacciono le descrizioni del Bartoli: e se in un vago panorama ti si affacciano colli e paesetti e ville e lembi di cielo e pianure di laghi, tu vi affiggi lo sguardo con meraviglioso diletto. Che manca a queste de-

1. *E se... il caffè: ibid.*, II, 52. 2. *e se Pio IX... triarii: ibid.*, I, 13. 3. *ed il padre... mai: ibid.*, II, 52 cit. 4. *Un giorno... cervello: l'aneddoto è raccontato dallo stesso Giordani nel proemio alle Opere di Giacomo Leopardi*, Firenze, Le Monnier, 1845. Ma la battuta, secondo la testimonianza di Giuseppe Cugnoni, anziché contro il padre Bresciani, sarebbe stata diretta contro un altro gesuita, il predicatore Ercole Grossi: cfr. Guido Mazzoni, *Ottocento*, I edizione (1913), p. 1047 e II (1938), p. 915. Quanto al Bartoli, per un giudizio diverso, più storicisticamente desanctisiano («Il Marino della prosa»), si veda *Storia*, pp. 634-5.

scrizioni, che te ne senti sì tosto sazio e ristucco, o tentato di saltarle a piè pari? Perché ti viene il sudor freddo, quando tu leggendo ti abbatti in qualche parola, come grotta, montagna, golfo, chiesa, giardino, città, aspettandoti il formidabile regalo di due o tre pagine di descrizione? Perché il padre Bresciani, siccome non reca in mezzo un'azione, se non per fare una descrizione, così non pone mano a descrivere, se non per disgravarsi la mente dell'enorme provvisione che vi è raccolta di frasi e di parole toscane. L'azione vi sta per la descrizione; la descrizione vi sta per la frase. Passeggiando lungo i portici di Po in Torino, spesso dimentichi le tue faccende per fermarti innanzi a qualcuno dei tanti quadri e ritratti che vi sono in mostra; e qui contempli l'occhio vivido e quasi minaccioso di Vittorio Emanuele con quella sua aria concitata ed imperatoria; là rimani assorto innanzi alla faccia trista e pensosa di Mazzini; ecco più in là Manara con quella sua fisionomia tra il brusco ed il bizzarro, e il volto affilato e pallido del Duca di Genova, ed il sorriso di Maria Adelaide soavemente malinconico. Qui trovi espressione, ovvero una rivelazione più o meno perfetta dell'anima in quelle forme, un sentimento, un pensiero, un'azione. Niente vi è che ti dia un'immagine dei ritratti del padre Bresciani. Entra ora meco da quel sartore o da quel barbiere e guarda: vedrai tre o quattro persone dipinte con le facce stupide ed in diverse attitudini, di prospetto, di lato, di spalla: quelle facce vi sono per mostrarci la moda e l'assetto della barba e de' capelli; quelle attitudini vi sono per mostrarci la piega e l'attagliarsi dell'abito alle varie positure del corpo: la faccia vi sta per la barba, ed il corpo per l'abito. Noi ci siamo avvicinati al padre Bresciani; ma dobbiamo calare ancora più giù. Ecco il sartore che tiene in serbo abiti di ogni ragione, belli e fatti; e ci volge a tutti e due una cupida occhiata, pensando al tale e tale abito, che ci cascherebbe sì bene! che ci direbbe a meraviglia! Noi siamo per questa gente materia di commercio, occasione di spaccio: il barbiere ti guarda alla faccia, il ciabattino a' piedi, ed il sartore alla vita. E tale è l'obbietto¹ per il padre Bresciani. L'obbietto non ha efficacia sulla sua fantasia, ma sulla sua memoria; in luogo di risvegliare nel suo animo queste e quelle forme, questi e quei sentimenti, gli ricorda le tali e tali frasi impazienti di uscir fuori:— E come ci calzano! come ci si affanno!

1. *l'obbietto*: così nell'edizione Morano. Nel *Cimento*: « l'obbietto che deve descrivere ».

come suonano bene! e questa, la ci cape anch'essa! come lasciare quest'altra? e ve' questa che va a capello! e dimenticavo la più bella! — e compiuto lo spaccio, si frega le mani tutto contento il buon padre Bresciani. Ond'è ch'egli non ti lascia, se non quando ha esausto tutto il suo vocabolario, entrando in particolari tanto minuti che vi si affoga. Eccoti un vascello. In un dizionario per categorie, alla voce vascello troverai infinite voci toscane per nominare le sue parti ed attrezzi, come alle voci cucina, casa, desinare, ecc. Vi troverai i cannoncelli di gabbia, i vergoni, il pappafico di maestra e di trinchetto, le controgiate di bompresso, i cavi e le gomene di rispetto, il boccaporto di poppa, e tarsiti e filetti e corniciature, ecc., ecc. Quale tentazione per il padre Bresciani! Egli ha in capo il dizionario dalla A alla Z. — Mi si dà del frasaiuolo — scappa su a dire una volta l'ingenuo. — Ma che ci ho a fare? Non posso pensare una cosa, che non mi pullolino in capo le cento frasi; non le vado scavando io: sono elle che non mi danno requie. — Sventurato padre Bresciani! Tu vuoi parlarmi de' poveri gesuiti cacciati da Genova che stanno lì molto abbasso nella stiva gemebondi: con qual cuore puoi tu indugiarti a descrivere parte a parte il vascello? Ma e i vocaboli? Trasandare una sì bella occasione! E già ti ronzano nella mente e vogliono ad ogni patto sbucar fuori. Ecco: — L'ho trovato! l'ho trovato! — ad ogni cosa ci è il rimedio. Immagineremo che l'uffiziale sia assente e che il contromastro dicesse al viaggiatore: compiacessesi di attenderlo, e intanto il condurrebbe a vedere sì bel legno, robusto e ben arredato. Ben trovato! Ed ecco un formicolare di vocaboli in lunga processione: ecco i cannoncelli di gabbia, le vele raccolte e chiuse lungo i vergoni, i tragitti delle sarte del pappafico di maestra e di trinchetto alle controgiate di bompresso; la forza degli argani, le catene dell'ancore, i cavi e le gomene di rispetto.¹ Siamo nella sala d'arme, e qui vocaboli di un'altra categoria tribolano il povero padre, e tumultuano e vogliono uscire essi pure; ed eccoti le daghetto, i falconcini, i passatoi e i falconetti d'assalto. Dato sfogo a questi nuovi ospiti, ricomincia la processione, ed ha i tarsiti, i filetti, le corniciature e i compartimenti, e poi il focolare di ferro così ben bilicato in mezzo alla nave, e poi i lettucci a maniera di culla dondolante, e poi . . . , leggetevi, caro lettore, due pagine. Ma questi particolari sono tutti prosaici! Non è vero. Il padre Bresciani sa una sua ricetta per fare di un va-

1. *Ed ecco . . . rispetto: cfr. L'Ebreo di Verona*, II, 52.

scello una ninfa, e per ornare di fiori poetici que' cannoncelli, que' boccaporti e quegli assiti. Ascoltate. « Il *bell'*assetto delle vele, l'intreccio *mirabile* delle corde, per sì *bel* modo che Aser ne era stupito, coltellacci *bene* intrecciati, il tutto *bene* accomodato e con *bell'*ordine, i *belli* ingegni del focolare così *ben* bilicato, in *bell'*ordine seduti . . . ». ¹ Come? qui vi è un subisso di « bello » e di « bene » con un odore di « mirabile », e voi domandate se vi è poesia! Descrivete, padre Bresciani: altre descrizioni vi attendono, altri vocaboli vi perseguitano. Poco rileva che la descrizione vi sia per incidente o per paragone: la stupida frase non vuol saperne di queste scuse. Pio IX dee far collezione di caffè e latte? e vien fuori la tavoletta e il credenzier e il cofanetto di marocchin rosso e le anforette d'oro e il pane affettato e il vassoio di argento. ² E se il buon padre vuol paragonare le donne romane spasimate di Mazzini alle pollastre e alle chioce, non ci è paragone che tenga: una volta nominate le chioce, gli si affolla una falange di vocaboli, e le povere donne, «tenendo il metro delle valenti chioce, s'arruffan tutte, e imporporando la cresta, e inalberando la testa e sbattendo l'ale, e vibrando il becco crocitano e s'avventano agli occhi, ch'è un portento a vederle». ³ Qual meraviglia ora, che il padre Bresciani ti racconti con lo stesso stile un assassinio ed una passeggiata? Innanzi agli occhi suoi non vi è né l'assassinio, né la passeggiata, ma la frase, e non vi è cosa più stupida e più fredda della frase.

Io voglio conchiudere con una trista riflessione. Il padre Bresciani è uomo di poco ingegno e di volgare carattere, senza fiele, senza spirito, uno di quegli uomini tagliati così alla grossa, di cui si dice con un'aria di benevolo compatimento: — Gli è un buon uomo! — Egli ha studiato molto nelle cose della lingua ed ha scritto tra l'altro de' dialoghi utilissimi, ove ha raccolto i più bei vocaboli e modi di dire toscani ad uso degli studiosi. ⁴ Se costui fosse rimasto nel secolo, sarebbe riuscito un uomo dabbene, lodato da tutti, perché non invidiato da nessuno; rispettato per la sua sincera pietà e bontà d'animo; consultato spesso per la sua dimestichezza ⁵ con i buoni scrittori e per il paziente studio della parte famigliare

1. *Ibid.*, I, 17. 2. *Pio IX . . . argento: ibid.*, I, 13. 3. *Ibid.*, II, 48. 4. *dialoghi . . . studiosi*: intende il *Saggio d'alcune voci toscane d'arte e mestieri e cose domestiche, dialoghi e discorsi di un lombardo*, Modena, Soliani, 1839. 5. *dimestichezza*: così nel « Cimento ». Nell'edizione Morano e successive: « domestichezza ».

della lingua, di cui pochi hanno pratica. La sua mala ventura lo ha fatto capitare tra' gesuiti; ed ha dovuto partecipare ad atti e maneggi, a' quali non era chiamato né dal suo ingegno, né dal suo carattere; vestirsi di passioni che non sente; imparare a mentire, a calunniare, a malignare, ad odiare; contrarre il labbro ad una ironia, a cui non giunge la sua poca malizia; attizzare le ire de' vincitori contro infelici che sono negli ergastoli o nell'esilio; e mutata la penna in pugnale, quando il patibolo era così spesso rizzato in Italia, aggiungere i suoi colpi codardi alla mannaia del carnefice. E tutto ciò fatto scioccamente, poiché egli non era nato a questo. Nel secolo, sarebbe riuscito un uomo dabbene; gesuita, è riuscito direi che cosa, se la parola non mi paresse un po' dura.

« ALLA SUA DONNA »
POESIA DI GIACOMO LEOPARDI

La poesia italiana in Dante si alzò alla essenza stessa delle cose, non essendo il suo universo che la teologia e la scienza incorporate e visibili, il pensiero fatto arte. A poco a poco la poesia si andò sempre più scostando da quest'altezza, e l'unità dantesca si dissolvea in due estremi indirizzi. Alcuni toglievano dall'universo il pensiero, e così astratto lo mettevano in versi; al qual genere appartengono tutte le poesie scritte sopra temi generali, sull'amore, sulla gelosia, ecc., come sono le tre sorelle del Pigna;¹ o quelle nelle quali il

Scritto a Torino nel 1855 (ma il De Sanctis vi sviluppò indagini e spunti e, forse, abbozzi precedenti: si veda, in proposito, la lezione introduttiva al corso leopardiano del '75-'76, riprodotta più oltre in questo volume), fu pubblicato nella rivista « Il Cimento », anno III, serie III, vol. VI, del dicembre 1855, pp. 1023-37, e accolto poi in *Saggi critici*, fin dalla prima edizione (1866). Il ms. è nel fondo desanctisiano della Biblioteca Nazionale di Napoli. Secondo la testimonianza del De Meis, occasione del saggio sarebbe stato il colloquio avuto dal De Sanctis col Manzoni, nel loro primo incontro del 1855 a Belgirate: « Il Manzoni mise il De Sanctis in varii ragionamenti di lettere e d'arte, e prendeva piacere a sentirne i giudizi. Fra l'altro avendogli detto di non sapere intendere come il Leopardi potesse passar per poeta, tanto poteva in lui la disformità dell'indole, e del modo onde era avvezzo ad apprendere il mondo e la vita, il De Sanctis che del Leopardi aveva fatto un lungo ed appassionato studio, non si stette dall'aprirgli le ragioni per cui le prime canzoni del Recanatese, specialmente quella all'Italia tanto generalmente ammirata, e a cui il Manzoni stesso faceva grazia, a lui parevano di valore secondario, ed anzi che no mediocri; ma che il vero Leopardi era nelle altre, dove appariva poeta dei maggiori che mai vi fossero al mondo. E tornato a Torino scrisse il saggio sulla canzone *Alla mia Donna*, che il Manzoni sembrava riporre fra le più oscure e meno poetiche delle leopardiane »; *Commemorazione di F. De Sanctis*, nel volume *In memoria di Francesco De Sanctis*, a cura di Mario Mandalari, Napoli 1884, p. 118.

1. *le tre sorelle del Pigna*: intende le tre canzoni allegoriche, *Non più le forze tue crudeli e false, Spirto divin, che a gli occhi, a le parole, Se l'un per l'altro incendio avampa e sorge*, di Giambattista Pigna (G. B. Nicolucci, 1530-1575), consigliere della corte estense, poligrafo, latinista e critico, autore di un trattato *De' romanzi* e di una raccolta di rime italiane, cui Battista Guarini, che la ordinò e preparò per la stampa, dette il titolo di *Ben divino* (il ms., posseduto dalla Estense di Ferrara, è tuttora inedito: cfr. Luigi Raffaele, *I codici delle rime di G. B. Pigna*, in « Atti e memorie della Deputazione ferrarese di storia patria », XXI [1912], pp. 35-159). Il De Sanctis conosceva le « tre sorelle » attraverso il commento, cui si riferisce poco più sotto, che ne scrisse il Tasso: *Considerazioni sopra tre canzoni di G. B. Pigna intitolate « Tre sorelle » nelle quali si tratta dell' Amor divino in paragone col lascivo*, pubblicate la prima volta dal Bottari, e poi dal Rosini nella sua edizione delle opere del Tasso, Pisa, Capurro, 1823, vol. XI, pp. 1-34. Quan-

pensiero si manifesta crudo e grezzo, com'è nelle tragedie del Gravina. E cito il Gravina ed il Pigna, perché in questi due scrittori, destituiti d'ogni virtù poetica, questa tendenza si mostra chiaramente, e non più o meno dissimulata, come ne' sommi, per esempio nelle *Sette giornate* del Tasso, ammiratore e lodatore del Pigna. Ma in generale i poeti attenendosi al nudo fatto, si gittarono in mezzo agl'interessi e alle passioni e a' casi particolari, amori, battaglie, patria, ecc., e perdendo sempre più di vista l'infinito, centro del mondo dantesco, si discese fino alle poesie dette di occasione, fino alle frivolezze arcadiche. Uno de' caratteri più distintivi dell'arte odierna è il ritorno alla grande poesia, la ricostruzione dell'universo dantesco su di altre fondamenta: del qual genere è il *Faust* ed il *Manfredi*,¹ moltissime poesie liriche tedesche, e parecchie del Lamartine e dell'Hugo. Ristauratore appo noi della grande poesia è Giacomo Leopardi, la cui lirica nel suo insieme costituisce una rappresentazione compiuta dell'universo guardato dalla stessa altezza di Dante. Con questa differenza però: che Dante, dommatico e dottrinale, avea le debite fondamenta a costruire una «epopea»; dove il Leopardi in tanta rovina di principii, con tanto scetticismo nella mente e con tanta fede nel cuore, non potea e non dovea darci che una «lirica», espressione dell'interna discordia, lamento della morte del mondo poetico, anzi della stessa poesia.

Non ho già in animo di fare un lavoro sulla lirica del Leopardi: ché richiederebbe lunga fatica, forti studi ed omeri da ciò. Vo' solo, come saggio, dire alcuna cosa della sua breve poesia *Alla sua Donna*.

Qualità principale della poesia leopardiana è il significato generale ch'egli ha dato a' suoi sentimenti. Il Betteloni, artefice non volgare di verso, ci ha dato alcune sue ultime poesie, nelle quali non ha saputo uscire dai suoi dolori, ed è rimasto una per-
to al teatro del Gravina, ricordato subito dopo, si veda il giudizio analogo nella *Storia*, pp. 623 e relativa nota 4, e 709. 1. *Manfredi*: del *Manfred* di Byron, già a proposito del Leopardi, nel breve saggio del '49 sull'*Epistolario*: «Ché se fosse stato a lui [Leopardi] conceduto di allontanare gli occhi dalla molesta ombra del suo pensiero, e riposarli in alcuna immagine esteriore, già avrebbe egli conseguito quel sospirato oblio di sé stesso, che Manfredi, di cui il Byron sotto la più fantastica forma scrisse una istoria sì vera, indarno dimandò a tutte le forze occulte dell'universo». Per frequenti accostamenti del Leopardi al Byron nelle lezioni giovanili, cfr. *Teoria e storia della letteratura*, a cura di B. Croce, Bari 1926, *passim*: in particolare I, p. 171: «Egli è il risultato della filosofia francese e inglese del secolo decimottavo: il Byron italiano».

duta eco malinconica in mezzo al frastuono sociale, lamento solitario di un'anima inferma in mezzo alla crudele indifferenza degli uomini.¹ Ma nel Leopardi il dolore operò come le passioni in Dante: i quali non rimpicciolirono il mondo nel cerchio angusto de' privati sentimenti, anzi seppero sprigionarsene e contemplarli artisticamente. Così alzando a significazione generale i loro affetti, poterono amendue fondere in una sola personalità ciò che la loro anima avea di più proprio ed intimo e ciò che il concetto ha di più estrinseco ed astratto: nella qual medesimezza è il miracolo dell'arte, ciò che dicesi creazione. Vediamolo in questa poesia.

Gli antichi sentivano che nel petto dell'artista si agita non so che divino;² e dando estrinsechezza a questa ignota possanza, generatrice dell'estro o del furore poetico, immaginarono la Musa e il dio de' carmi, Apollo. Era una spiegazione religiosa del fatto poetico, insufficiente ancora la scienza. La mitologia si è dileguata innanzi al pensiero adulto, ed oggi alla musa è succeduto l'ideale, immagine tipica della bellezza, che si risveglia nella esagitata fantasia dell'artista allo spettacolo della creazione; o per parlare con più proprietà, l'ideale è lo stesso reale, la stessa creazione spogliata di ogni sua parte terrea, e fatta un velo trasparente dell'anima o della sua idea informativa. Una volta l'artista ubbidiva a questa «certa idea»,³ senza averne più che un sentore confuso; oggi affisa in lei lo sguardo, la considera in sé stessa e ne fa obbietto di meditazione; prima era acceso da entusiasmo, da' sacri estri, e vagheggiava la bellezza; oggi fa poesie sulla bellezza, l'amore, l'entusiasmo, il genio, la fantasia, ecc. È il poeta che ripiega lo sguardo in sé stesso e si analizza e si spiega, fattosi critico e filosofo.

È inutile mover lamenti sullo stato dell'arte e voler questo o

1. *Il Betteloni . . . uomini*: Cesare Betteloni, nato a Verona nel 1808, suicida nel 1858, dopo una vita trascorsa in dolorosa infermità. Il suo poemetto in ottave *Il lago di Garda* (Milano 1834) era stato presentato con molto favore da Giuseppe Montanelli nel «Progresso» di Napoli, xxii (1835), pp. 264 sgg. Il De Sanctis si riferisce all'epistola *Infermità e dolore*, apparsa qualche anno avanti (Verona, Vicentini e Franchini, 1853), o, più probabilmente, alla raccolta di sonetti pubblicati in quello stesso 1855 (*Ultimi versi di Callofilo Benacense*, Firenze, Le Monnier). Sul Betteloni, cfr. ancora oggi Giuseppe Biadego, *C. Betteloni*, Verona 1902. 2. *non so che divino*: così nel ms. e nel «Cimento», riecheggiando Dante, *Par.*, III, 59. Nell'edizione Morano e successive: «un non so che di divino». 3. L'espressione, più volte ricorrente negli scritti desantistiani, riecheggia la dichiarazione di poetica di Raffaello, tornata in auge durante l'età romantica. Cfr. *Storia*, p. 58, nota 1.

quello; la scienza si è infiltrata nella poesia, né la si può discacciare, perché ciò risponde alle presenti condizioni dello spirito umano. Noi non possiamo volger lo sguardo a nessuna cosa sì bella, che tosto fra la nostra ammirazione non s'introduca di soppiatto un: — È ragionevole? —, ed eccoci a vele gonfie in mezzo alla critica ed alla scienza. Vogliamo non solo godere, ma esser consci del nostro godimento; non solo sentire, ma intendere. La schietta poesia è oggi tanto impossibile quanto la schietta fede; ché come non possiamo parlare di religione, senza sentirci assediati da un molestissimo: — E se non fosse vero? —, così non sentiamo senza filosofare su' nostri sentimenti, non vediamo senza spiegare la nostra visione. Tale è il fatto: che giova ricalcitare? Quelli che l'hanno con Goethe, Schiller, Byron, Leopardi, perché fanno, com'essi dicono, della metafisica in versi, mi hanno l'aria di quei preti, che s'incolleriscono contro la filosofia o la ragione, e ripetono a coro: — Fede, fede. — Ohimè! la fede se ne è ita; la poesia è morta. O per dir meglio, la fede e la poesia sono immortali: ciò che è ito via è una particolare loro maniera di essere. La fede oggi spunta dalla convinzione, la poesia scintilla dalla meditazione: non sono morte, sono trasformate. La fede non può più rigettare l'elemento razionale: dee appropriarselo e sottoporselo; dee essere non più il « cieco » fato pagano, ma la provvidenza « intelligente » dei cristiani. La poesia, poiché ella non può fare che il pensiero non le si affacci dinanzi, dee lavorarlo, trasfigurarlo, incorporarselo. La sola questione seria che dunque rimane in estetica è di determinare fino a qual punto sia ciò riuscito a' sommi: poiché ai mediocri è questo uno scoglio insormontabile.

Finché vi è una mitologia, il pensiero è persona viva; per esempio l'ideale è la musa. Si è creduto di poter supplire alla mitologia con l'allegoria, alla persona con la personificazione. E se questo nell'infanzia dell'arte non è senza attrattivo, per quella ingenuità amabile, per quello strano miscuglio di reale e fantastico, di antico e moderno, di pagano e cristiano che trovi, per esempio, nelle allegorie del medio evo; nelle imitazioni moderne riesce freddo ed insipido, come nella *Enriade* del Voltaire.¹ Perocché quelle vuote

1. Nelle lezioni giovanili sui generi letterari: « Il medesimo difetto fu rimproverato al Voltaire nella *Henriade*, dove introdusse la Gloria, la Fama, le Virtù, e altrettali esseri da lui immaginati e puri di ogni determinatezza. E poi l'allegoria riesce fredda... »; *Teoria e storia* cit., I, pp. 133-4.

personificazioni della discordia, della pazzia, della virtù, ecc., che stanno in troppo crudo contrasto con la severa logica e la prosaica precisione di un pensiero adulto e scredente, non sono altro nel fondo che mezzi rettorici, espedienti artificiali per simulare le apparenze di un mondo poetico scomparso.

Né mi pare che a vincere la difficoltà basti ornare il pensiero d'immagini, di metafore, di paragoni: sempre ci rimane al disotto qualche cosa di prosaico che resiste, il pensiero come pensiero: voi l'avete ornato, non l'avete trasformato. Certo è difficile trovare un poeta, che più di Dante abbia saputo abbellire il pensiero; novità d'immagini e di paragoni, vivacità di metafore, audacia di traslati, tutto ha messo in opera: diresti ch'egli pensi con l'immaginazione. E nondimeno perché sotto a tanto splendore di stile resta pur sempre nella sua integrità l'elemento scientifico, voi non potete senza deliberato proposito rassegnarvi a leggere i suoi ragionamenti in versi.

Che si ha dunque a fare? La mitologia è morta; e voi se vi ci ostinate non riuscirete a darle che una vita fattizia: se volete parlarvi dell'ideale, che cosa sostituirete alla musa? E se voi lasciate per disperato l'ideale nella sua natura scientifica, per voi non è più una dea, una creatura, ma un pensiero; invano mi adopererete i più splendidi colori: la vostra poesia rimarrà una prosa in veste poetica.

I poeti moderni si sono posti nel vero. Venuto meno il mondo delle immagini, rimane il sentimento: onde quella tendenza spirituale insieme e sentimentale che qualifica l'arte moderna. E dico tendenza, perché non voglio portare quest'opinione fino alla pedanteria, affermando ciò in modo assoluto, senza tener conto di tutte le varietà e gradazioni: che è il difetto di Schlegel. L'ideale non è più la musa; non più una dea, non una persona: che cosa è? Una forma incerta che fluttua nella fantasia; che comparsa appena, si dilegua, ma lasciando orme profonde nel vostro cuore; una voce armoniosa che non giunge più all'orecchio, ma che suona ancora nell'anima. Ne addurrò ad esempio gli *Ideali*¹ di Schiller. Egli lamenta la sua giovinezza spenta, l'ideale fuggitogli per sempre dinanzi, e con esso tante nobili fantasie, tanti dolori, tante gioie, tutto l'universo. Nonpertanto egli è ancora capace di conforto; il

1. *gli Ideali*: l'ode *Die Ideale*, di cui sono dati in nota, poco più oltre, i passi salienti.

suo cuore è aperto alle care gioie dell'amicizia ed un avvenire gli trema ancora dinanzi. Quindi egli può essere eloquente nel suo dolore e rifare la sua giovinezza, il suo ideale, come rimembranze. La sua fantasia si caccia indietro nel passato, lo fa rivivere nella memoria e lo ha innanzi come cosa presente. Ed ecco l'ideale scomparso ricomparire, più caro ancora, perché accompagnato col sentimento di averlo perduto: è la voluttà del passato confusa con la malinconia del presente. Il Leopardi nel suo *Risorgimento* canta:

*Meco ritorna a vivere
la spiaggia, il bosco, il monte;
parla al mio core il fonte,
meco favella il mar.*¹

Questo momento labile di gioia, così raro per l'infortunato recanatese, che egli canta con una dolcezza metastasiana, è tutto un passato delizioso per Schiller, che ha ancora la forza di evocarlo e rappresentarselo innanzi alla fantasia. « Come una volta Pigmalione con supplichevole desiderio abbracciava la pietra, infino a che nelle fredde guance del marmo fiammeggiò il sentimento; così con giovanile ardore io stringeva la natura tra le amorose braccia, infino a che ella cominciò a respirare, a incalorire sul mio trepido petto, ed accesa della stessa mia fiamma la Mutola ebbe la parola, mi rese il bacio dell'amore, ed intese il palpito del mio cuore: ecco vivermi intorno l'albero, la rosa, e cantare la cascata dell'onda argentina; anche l'inanimato acquistava senso, quasi eco della mia vita. »² E segue descrivendo in magnifici versi una vita poetica, di cui rimpiange la perdita: « Spenti sono i chiari soli, che illuminavano il sentiero della mia giovinezza, vanirono gl'*ideali* che un dì m'inebbriavano il cuore, mancata è la dolce fede negli esseri gene-

1. *Il risorgimento*, vv. 97-100. Sul canto, che, insieme a quello *Alla sua donna*, rappresenta una delle situazioni chiave della poesia leopardiana, l'ideale « distrutto dal pensiero », si vedano le pagine seguenti e il capitolo relativo dello *Studio* sul Leopardi nel volume complessivo *Giacomo Leopardi*, a cura di Walter Binni, Bari 1953, pp. 323-8. 2. « Wie einst mit flehendem Verlangen / Pygmalion den Stein umschloss, / bis in des Marmors kalte Wangen / Empfindung glühend sich ergoss, / so schlang ich mich mit Liebesarmen / um die Natur, mit Jugendlust, / bis sie zu athmen, zu erwarmen / begann an meiner Dichterbrust. / Und, teilend meine Flammentriebe / die Stumme eine Sprache fand, / mir wiedergab den Kuss der Liebe / und meines Herzens Klang verstand; / da lebte mir der Baum, die Rose, / mir sang der Quellen Silberfall, / es fühlte selbst das Seelenlose / von meines Lebens Wiederhall » [n. d. a.]. *Die Ideale*, str. 3-4.

rati dalla mia visione, fatto rozza realtà ciò ch'era sì bello, tanto divino».¹

Questa poesia è dunque un lamento della morte delle immagini di cui non rimane che la mesta ricordanza. Ma se la visione è svanita, sopravvive il sentimento che essa ha prodotto:

... ed ancor mi distilla
nel cor lo dolce che nacque da essa.²

Cosa notevole; spesso i poeti moderni non parlano della poesia che con malinconico desiderio, rammentando sospiriosi gli andati tempi delle illusioni e delle fantasie nel mondo e nella loro vita.³ In questa stessa poesia esclama Schiller:

Di eternità sul mare
si affrettan già le tue onde spietate,
tempo dorato di mia scorsa etate!⁴

È noto che questo sentimento è l'anima della poesia leopardiana. Al grande Italiano non resta della poesia che solo la «rimembranza acerba»,⁵ e la piange morta nella sua vita, morta nel mondo. Tutto ciò che fa palpitare il cuore umano è per lui illusione, inganno «aperto e noto»,⁶ menzogna della natura; e nondimeno egli corre appresso a quest'inganni e li cerca e se ne consola: la poesia morta nella sua mente vive ancora nel suo cuore: diresti che la sua anima sia partita in due, scissione profonda la cui espressione è il dolore. L'ideale brilla innanzi alla sua fantasia e commove il suo cuore; ma non sì tosto vi si abbandona e vi si oblia, che la voce della ragione o del vero lo trae dalla sua estasi e gli risponde: — Quello che vagheggia la tua fantasia è una larva; quello che commove il tuo cuore è una illusione. — Nondimeno il Leopardi rimane sempre poeta; il credente in lui vince lo scettico; la poesia

1. «Erlöschen sind die heitern Sonnen, / die meiner Jugend Pfad erhellt, / die Ideale sind zerronnen, / die einst das trunkne Herz geschwellt, / er ist dahin der süsse Glaube / an Wesen, die mein Traum gebär, / der rauhen Wirklichkeit zum Raube, / was einst so schön, so göttlich war» [n. d. a.]. *Ibid.*, str. 2. 2. Dante, *Par.*, xxxiii, 62-3. 3. *spesso i poeti... vita*: si riferisce in particolar modo al tema delle perdute fantasie, del «verde spogliato alle cose» delle canzoni *Ad Angelo Mai* e *Alla primavera, o delle favole antiche*. 4. *Die Ideale*, str. 1, vv. 6-8, che propriamente suonano: «O meines Lebens goldne Zeit? / Vergebens, deine Wellen eilen / hinab ins Meer der Ewigkeit». 5. Cfr. *Le ricordanze*, v. 173. 6. Cfr. *Il risorgimento*, vv. 145-6: «Pur sento in me rivivere / gl'inganni aperti e noti».

scacciata dalla scienza trova un asilo nel suo cuore. Né mai l'immagine muore: si dilegua innanzi al vero e risorge più bella di sotto alla morte, risorge per morire un'altra volta, vicenda perpetua di creazione e distruzione;¹ il mistero della poesia leopardiana è il mistero della natura:

*che per uccider partorisce e nutre.*²

Il che è un'ironia che non ha niente di beffardo o di satanico, un'ironia dolorosa, accompagnata nel poeta col sentimento della propria infelicità e della infelicità del genere umano.

L'immagine ed il pensiero, elementi di ogni poesia, sono qui dunque scissi, distruggentisi a vicenda, in contraddizione, e forse non ci è alcuna poesia moderna nella quale si riveli con coscienza tanto profonda questa sociale infermità che travaglia le presenti generazioni. Nella poesia leopardiana non solo vi è la contraddizione, ma l'angoscioso sentimento di essa contraddizione.

Questo concetto che il Leopardi avea dell'universo, i diversi aspetti sotto i quali si mostra questa lotta, il prevalere ora dell'immagine, ora del pensiero, e le diverse gradazioni del sentimento determinano il significato, il valore, la varietà della sua lirica.

L'immagine talora egli te la colloca nel passato e vi gitta su il malinconico sguardo del disinganno, come nella *Silvia* o nell'*Aspasia*; talora la fa germinare e fiorire nel seno stesso della morte, come nel suo capolavoro, il *Consalvo*;³ alcuna volta è una fuggevole apparizione, da cui il poeta si gitta nel campo della riflessione, come nella *Ginestra*. Ma quali si sieno queste gradazioni, certo è che l'immagine non solo non è sbandita dalla poesia leopardiana, ma n'è la condizione, parte integrale del tutto: toglietela e la sua poesia non avrà più significato. L'immagine ci sta, e ci sta nel senso moderno; il poeta te la sa cogliere nel seno stesso della realtà. Così che cosa è l'ideale per lui? Schiller ha distrutto la sua personalità,

1. *vicenda... distruzione*: riecheggiando il *Dialogo della Natura e di un Islandese*: «La vita di quest'universo è un perpetuo circuito di produzione e distruzione»; *Tutte le opere*, a cura di F. Flora, Milano 1940, vol. I, p. 888.
2. *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*, v. 47, che propriamente suona: «che per uccider partorisce e nutre». 3. *Consalvo*: anche nelle lezioni giovanili dedicate al Leopardi: «il bellissimo Consalvo»; *Teoria e storia* cit., I, p. 172 (sulle letture leopardiane di quel tempo si veda soprattutto *La giovinezza*, cap. XXVI, riprodotto più oltre in questo volume). Per un diverso giudizio, «storico», sul canto, cfr. il saggio sull'*Armando* del Prati, riprodotto più oltre.

la sua unità; il suo ideale non è più una creatura, ma i tipi, gli esemplari poetici: è il grave linguaggio del vero succeduto alle antiche fantasie; le forze naturali succedute alle pagane divinità; il sole di Galileo che ha spodestato Apollo. Il Leopardi te lo rifà persona, il suo ideale è una donna: ricomparisce l'antica poesia in tutta la sua possanza,¹ ma fatta moderna. In effetti questa donna non è già la musa, e neppure una personificazione artificiale. È una creatura, che tutti conoscono, che tutti hanno avuto talora avanti alla fantasia, che spesso ci fa battere il cuore. Non è uomo che, massime nella sua giovinezza, non si sia veduto comparire in certi momenti ineffabili di estasi una donna fantastica, ornata di tutta la bellezza a cui la sua immaginazione abbia saputo alzarsi. E l'ha vagheggiata lungamente, accarezzata ne' suoi sogni, desiderata: e poi quanto più invocata, tanto più ritrosa, infino a che succedendo la prosa della vita, a poco a poco si dilegua, lamentata con desiderio da pochi, dimenticata da' più.² Ecco la donna del Leopardi; ecco il suo ideale vivente in mezzo alla realtà, una poesia dell'anima che è ad un tempo storia.

Ma come comparisce l'immagine, ed ecco scoppia la contraddizione. Non è un'anima tutta poetica, che si abbandona alla contemplazione e s'inebria di voluttà; è il poeta moderno, il moderno Amleto in cui il pensiero agghiaccia ogni bellezza, avvelena ogni godimento. Già ne' suoi primi anni, come l'umanità ne' suoi primi tempi, egli credette a questa donna, e sperò di mirarla viva in terra;³ ora il senso del reale ha occupato il suo animo, e dopo lunga esperienza e spessi disinganni, l'arido vero ha spento in lui ogni fede. La fantasia ha creata questa donna; il pensiero l'ha distrutta.

Qual è il sentimento che nasce da questa contraddizione, da questa discordia dell'ideale e del reale? Finché il Leopardi rimane poeta, può ritirare lo sguardo dalla ruvida realtà e riposarlo nella

1. *in tutta la sua possanza*: così nel ms. e nel «Cimento». Nell'edizione Morano e successive: «su tutta la sua possanza». 2. *È una creatura... da' più*: riecheggiando lo stesso Leopardi: «La donna, cioè l'innamorata dell'autore, è una di quelle immagini, uno di quei fantasmi di bellezza e virtù celeste e ineffabile, che ci occorrono spesso alla fantasia, nel sonno e nella veglia, quando siamo poco più che fanciulli, e poi qualche rara volta nel sonno, o in una quasi alienazione di mente, quando siamo giovani»; *Preambolo alla ristampa delle Annotazioni*, pubblicato in «Nuovo Ricoglitore» di Milano, settembre 1825; cfr. ora *Tutte le opere*, ed. cit., I, p. 152. 3. *Alla sua donna*, vv. 12-3: «Viva mirarti omai / nulla spene m'avanza», citati anche più oltre.

dorata regione dei sogni. Ben la voce sconsolata del vero gli ripete:
— Cotesti sono sogni —; pure ne riceve conforto;

... che dell' *imago*,
*poi che del ver m'è tolto, assai mi appago.*¹

Conservare ancora tanta virtù di fantasia ch'ei possa formarsi un mondo di vaghe immagini, ancorché sappia che la natura discordi da esse;² conservare ancora un cuore che viva, ancorché sappia che tutto ciò per cui ci commoviamo è vanità ed ombra; potere insomma conservare il caro dono della poesia in tanta sua miseria: questo egli chiama il suo «risorgimento», la sua felicità:

*Mancano, il sento, all'anima
alta, gentile e pura,
il fato e la natura,
il mondo e la beltà.
Ma se tu vivi, o misero,
se non concedi al fato,
non chiamerò spietato
chi lo spirar mi dà.*³

Rari intervalli! Il più spesso quelle immagini vaniscono innanzi alla «vista impura dell'infausta verità» ed il poeta rimane solo e desolato «col suo pensiero», col suo scetticismo. Questo sentimento di sconforto che domina nelle sue poesie, si manifesta in diverse forme; ora vivace dolore, ora dolce mestizia, ora ultima disperazione, ora ironica calma. Per ben giudicare di una poesia del Leopardi è necessario avere innanzi⁴ non solo il concetto generale della sua lirica, ma la situazione speciale nella quale questo concetto s'incarna, questa unità si differenzia, questo ideale si realizza.⁵

1. *Ibid.*, vv. 43-4. 2. «Dalle mie vaghe immagini / so ben ch'ella discorda; / so che natura è sorda, / che misera non sa» [*n. d. a.*]: cfr. *Il risorgimento*, vv. 117-20. 3. *Ibid.*, vv. 153-60. La citazione seguente, *ibid.*, 115-6 («non con la vista impura / l'infausta verità»). 4. *avere innanzi*: così nel ms., nel «Cimento» e nella prima edizione Morano. Nelle successive: «avere». 5. *ma la situazione . . . realizza*: per il concetto di «situazione», hegelianamente inteso (cfr. le lezioni giovanili su Hegel; *Teoria e storia* cit., II, pp. 86 sgg.), ne *La giovinezza*, cap. XXIII: «... Anche la cosa dee avere la sua situazione, che determina il suo comparire, cioè il suo stile. La situazione era per me il punto capitale. Nell'esame degli autori avvezzai i giovani a cercare la situazione; e ne venivano osservazioni nuove e acute su' loro pregi e su' loro difetti». In proposito si vedano i rilievi di Walter Binni (*Amore del concreto e situazione nella prima critica desanctisiana* [1942], ora in *Critici e poeti*, Firenze 1951, pp. 99 sgg.) e di Gianfranco Contini, introduzione a *Scritti critici di F. De Sanctis*, Torino 1949, p. 16.

Il suo ideale è una donna. La vede egli? La vagheggia? Se così fosse, avremmo la stessa situazione del *Risorgimento*. Questa donna non è reale, è vero; ma che importa? egli può figurarsela alla fantasia, può vivere di poesia ed è contento. Ma no: è già tempo ch'ella gli «nasconde il suo viso», aparendogli solo alcuna volta nel sonno o nel riso de' campi, immagine fuggevole.¹ È in lui morta ogni speranza non pur di vederla viva, ma di contemplarla in ispirito;² gli viene meno la realtà e la poesia. A Schiller rimane pure alcuna consolazione, il dolore del Leopardi è senza conforto. Pure finché il dolore può sgorgare con impeto dall'animo infiammato, questa virtù del pianto e delle querele rivela un cuore ancor vivo.

*Pur di quel pianto origine
era l'antico affetto;
nell'intimo del petto
ancor viveva il cor.*³

Ma qui il sentimento del poeta è un dolore stanco, ineloquente.

*E di più far lamento
valor non mi restò.*⁴

Adunque in questa poesia non può prevalere né la rappresentazione, né il sentimento. Da una parte il poeta non ha più innanzi l'immagine della donna; non può rappresentarla; rimane per lui un fantasma confuso, che non può a sua voglia rievocare alla mente. D'altra parte non gli resta pur valore di querelarsene; contempla il suo fato senza sdegno, senza pianto. Ha veduto, ha pianto; non vede più, non piange più. L'immagine e il sentimento traspariscono in questa canzone come un passato scomparso per sempre. Schiller può almeno ricordarlo, dipingerlo, lamentarlo; nella sua bella poesia l'immagine fuggita ritorna alla sua memoria; il sentimento promette al di fuori liberamente.

Non rappresentazione, non sentimento: nel suo animo vacuo è una calma, che non è serenità, ma stanchezza. Nell'umanità come in ciascun uomo, quando tacciono le immagini e le passioni,

1. *Ma no . . . fuggevole*: cfr. *Alla sua donna*, vv. 2-6, riportati più oltre.
2. *È in lui morta . . . in ispirito*: meno decisamente nel Leopardi. Cfr. *ibid.*, vv. 12-6: «Viva mirarti omai / nulla spene m'avanza; / s'allor non fosse, allor che ignudo e solo / per novo calle a peregrina stanza / verrà lo spirto mio». 3. *Il risorgimento*, vv. 25-8. 4. *Ibid.*, vv. 35-6.

sottentra la riflessione. Nel Leopardi il pensiero avvelena tutte le gioie della vita, e ci sono momenti ne' quali occupa esso solo l'animo, spogliato l'universo di ogni bellezza, di ogni affetto: vedetelo nelle sue prose, aride come l'ignudo vero che ivi regna solo.¹

Non vede l'immagine, non ha più virtù di dolersene. Egli adunque è in tale stato dell'animo, che può filosofare sulla sua donna, farne obbietto di meditazione. — Che cosa è ella? dov'è? la vedrò mai? — Rassomiglia colui che raccolto in sé dopo le tempeste della vita, considera con inquieta curiosità quel mondo che gli è stato cagione di tanti dolori, di tante gioie, contemplatore pacato di ciò che lo turbava innanzi, eppure scontento della presente tranquillità, desideroso senza speranza di quelle agitazioni. L'autore adunque in luogo di rappresentarsi alla fantasia la sparita immagine, medita sulla sua natura; e nondimeno la situazione non diviene prosaica, egli rimane poeta. Là dove si stende la scienza, se ne ritira la poesia, il vero tarpa le ali all'immaginazione. Ma l'universo del Leopardi è un mistero doloroso, ed il suo ideale, la sua donna è fuori de' termini della scienza nel cielo de' poeti, anch'essa un mistero, a cui non basta l'intelligenza; e dove l'intelligenza è muta, spazia la fantasia. Il Leopardi rassomiglia a' filosofi primitivi, che contemplano l'enigma della vita con anima di poeta, chiamando spiegazione filosofica quello che è ipotesi poetica: ciò che allora dicesi scienza, è religione e poesia. Il mondo dommatico dissolto dallo scetticismo, la vita ritorna un enigma: non ci è più scienziato e ignorante, il più dotto filosofo ne sa quanto il pastore errante di Arabia;² la scienza ridiventa poesia; il mondo ricade in balia dell'immaginazione maravigliata, curiosa. Il Leopardi innanzi al mistero impenetrabile alla sua ragione si abbandona a tutte le ipotesi, a tutti i sogni della fantasia; e cerca la sua donna nell'età dell'oro o nell'età avvenire, e tra le idee di Platone e ne' mondi celesti.³ Questa sola differenza è fra il contemplatore moder-

1. *nelle sue prose . . . solo*: sulla prosa leopardiana, «voce dell'intelletto», si vedano, non tanto il saggio giovanile (1849) sull'*Epistolario*, quanto le pagine dello *Studio sul Leopardi*, ed. cit., pp. 269-73. 2. *Il mondo . . . Arabia*: per lo stesso concetto, cfr. il saggio sullo Schiller, p. 851. 3. *e cerca . . . celesti*: riecheggiando ancora il Leopardi (*Preambolo* cit.): «L'autore non sa se la sua donna . . . sia mai nata finora, o debba mai nascere; sa che ora non vive in terra, e che noi non siamo suoi contemporanei; la cerca fra le idee di Platone, la cerca nella luna, nei pianeti del sistema solare, in quei de' sistemi delle stelle»; ed. cit., I, p. 152.

no e gli antichi: che quelli immaginavano un mondo invisibile per spiegare il visibile e se ne appagava la loro ragione ancora fanciulla; costui erra negli spazi infiniti della fantasia senza trovar mai riposo, senza risolvere l'enigma: egli sogna e sa che sogna; questa coscienza è l'avoltoio che lo rode: gli antichi trasformavano i loro sogni in religione e vi si acquetavano; egli rimane scettico ed alza il grido straziante:

... *Arcano è tutto*
*fuorché il nostro dolor.*¹

La sua donna, il suo ideale rimane un mistero: l'ha veduta, l'ha lamentata; ora si sforza di comprenderla, e non gli vien fatto. Tutte le facoltà della sua anima restano inappagate, la fantasia che non sa più serbare l'«alta specie»;² il cuore che non sa più espandersi al di fuori; la mente che non può addentrarsi in quel mistero: onde nasce quel senso profondo di tristezza che forma il principale attrattivo della poesia leopardiana, il desiderio ripullulante sempre e non placato mai.

Il qual sentimento è inacerbito dalla rimembranza. Le speranze e le illusioni del passato rendono più amaro il disinganno. Né il passato muore tutto. L'immagine non è al tutto spenta; ricomparisce alcuna volta e non può rattenerla. Il sentimento non è al tutto inaridito; il cuore pur talora gli batte, e smuore³ subitamente.

Voi vedete in tanta semplicità di concetto quanta varietà di gradazioni, quanta ricchezza di particolari! Ciascuna strofa riproduce una parte della situazione. Nella prima e l'ultima è, più che un ragionamento, un fantasticare intorno alla sede ed alla natura del suo ideale. In mezzo vi gitta tutte le sue impressioni: dapprima l'acerba certezza di non poterla mai vedere in terra, contrapposta alle fallaci illusioni della sua giovinezza; poi dalla sua miseria si allarga all'infelicità del genere umano, a cui è negata la sua vista; indi con malinconico ritorno sopra sé stesso assapora la voluttà di veder-sela pur talora innanzi, congiunta con l'angoscia del suo subito sparire. Così il concetto si svolge naturalmente nelle sue parti. Né basta. La parola traduce infedelmente il pensiero, costretta di esprimere a spizzico ed a bocconi ciò che nell'anima è uno. Nella pa-

1. *Ultimo canto di Saffo*, vv. 46-7. 2. *Alla sua donna*, vv. 41-3: «E potess'io, / nel secol tetro e in questo aer nefando / l'alta specie serbar . . .», riportati più oltre. 3. *smuore*: così nel ms. e nel «Cimento». Nell'edizione Morano e successive: «muore».

rola la vita si dissolve, s'incadaverisce: hai le membra, non la persona. Tale è lo scoglio in cui rompono gl'ingegni mediocri; i quali sanno analizzare, decomporre il pensiero ne' suoi elementi, non afferrarlo nella sua vivente unità. La poesia principalmente è essa medesima la vita; e se il poeta non fa che rappresentarne singole parti, me l'annichila. Proprio del grande ingegno, che dicesi genio, è il riprodurre in ciascuna parte con idee accessorie il rimanente, di modo che avanti al lettore stia sempre la persona intera con l'attenzione più particolarmente rivolta a questa o quella parte. Qualità mirabile del Leopardi, nel quale non so se fu maggiore l'intelletto o la ragione, preciso nell'analisi, potentissimo nella sintesi. Sotto alla sua penna, spesso in grazia di una particella o di un epiteto, tu vedi un frammento ricongiungersi d'improvviso al suo tutto, dal quale pareva distaccarsi. Se qui ciascuna strofa non dovesse rappresentare che una parte della situazione, ciò che i pedanti chiamano ordine, avresti un tutto disgregato: cosa tollerabile forse in certe scienze, assurda in poesia. Ma qui i diversi periodi di ogni strofa sono per modo concreati,¹ che mentre una parte sta di prospetto, il resto le si annoda attorno in frasi episodiche, in proposizioni incidenti, in avverbi ed aggiunti: allato ad una parte comparisce la situazione tutta intera: immagine, pensiero e sentimento si ridestano a vicenda, eco l'uno dell'altro, come è la vita, com'è l'anima nella sua verità. Prendiamo ad esempio la prima strofa. — Dove sei tu? forse fosti nell'età dell'oro? forse sarai nell'età avvenire? — ecco l'idea principale: innanzi al mistero il poeta fantastica. Ma allato a questa vi sta come incidente il sentimento che la sua donna gl'ispira, e l'immagine di lei che gli scuote il core nel sonno o nei campi; non hai frammenti, hai già tutta innanzi la situazione.

*Cara beltà che amore
lungi m'ispiri o nascondendo il viso,
fuor se nel sonno il core
ombra diva mi scuoti,
o ne' campi ove splenda
più vago il giorno e di natura il riso:
forse tu l'innocente
secol besti, che dall'oro ha nome,
o leve² intra la gente*

1. *concreati*: così nel ms. e nel «Cimento», riecheggiando Dante, *Par.*, II, 19. Nell'edizione Morano e successive: «concretati». 2. *o leve*: così nel ms. e nelle stampe. Si legga: «or leve».

*anima voli? o te la sorte avara,
ch'a noi t'aspose, agli avvenir prepara?*¹

Ciò che in questa strofa è incidente, diviene parte principale appresso, come «nascondendo il viso» nella seconda, e l'apparizione della immagine ne' campi nella quarta. Così ogni strofa è ricchissima di particolari che vi stanno condensati, ma senza intoppo ed intrico, con naturale distribuzione, con quella pienezza che simula il rigoglio della vita.

L'interesse in questa poesia nasce tutto dalle cose: non ti accorgi di alcuno artificio di stile. La situazione è sì nuova e sì ricca e ne sgorga tant'abbondanza di pensieri e di sentimenti, che basta a tener viva l'attenzione senza che ci sia bisogno di assottigliarli, di ornarli. Oggi che tanti pensieri e immagini pel lungo uso sono invecchiate, non si può dir cose comunali semplicemente, senza pericolo di addormentare il lettore. Quindi lo studio delle parole, il cumulo delle metafore, il rimbombo de' suoni, la sottigliezza ne' concetti, lo strano nelle immagini, il raffinato ne' sentimenti: palliativi della volgarità. Il Leopardi ha potuto ricondurre la poesia alla prisca semplicità, alla verità della natura, ringiovanendo, riverginando l'universo poetico. Dice cose peregrine, ignude di ogni ornamento estrinseco, belle di sé sole: non trovi qui paragoni o metafore, non modi inconsueti, che attirino l'attenzione al di fuori; hai innanzi viva l'immagine; dimentichi la parola.

Ecco i primi due versi:

*Cara beltà che amore
lungi m'ispiri o nascondendo il viso.*

Qui niente è nelle frasi che fermi l'attenzione, la quale rimane «unicamente» e perciò gagliardamente allettata dalla novità del pensiero, da quel non so che di misterioso che ti presenta una donna, la quale ispira amore, lontana, o non veduta. Dalle prime parole il poeta s'insignorisce dell'anima tua e la forza a seguirlo.² In che è posto ciò che dicesi la casta trasparenza³ del suo stile: la parola non è per lui altro che un istrumento, ch'egli maneggia maestrevolmente, divenuta mezzo diafano entro il quale si riflette il pensiero in tutta la sua limpidezza ed evidenza.

1. *Ibid.*, vv. 1-11. 2. *la forza a seguirlo*: così nell'edizione Morano e successive. Nel ms. e nel «Cimento»: «la sforza a seguirlo». 3. *la casta trasparenza*: nel ms. «la castità o la castigatezza».

Tanti pensieri e sentimenti si succedono con grata abbondanza, ma senza sviluppo, onde nasce il colorito severo e sobrio di questa poesia. Dee il poeta parlarti dell'immagine? Si contenta di dire: «cara beltà»: non una parola mai che ti mostri uno sforzo, una intenzione di dipingerla più particolarmente. Dee esprimere il dolore della perduta giovinezza? Udite con quanta semplicità e brevità:

*ed io seggo e mi lagno
del giovanile error che m'abbandona.*¹

Dee esprimere il risorgimento del suo cuore, quando gli si affaccia al pensiero la sua donna? Udite:

*... di te pensando,
a palpar mi sveglio.*²

Onde nasce quest'apparente aridità? «A palpar mi sveglio»! Ma Schiller, quando pensa al suo passato, sente rinfiammarsi il cuore e si abbandona³ all'onda de' suoi pensieri e ridà vita al suo ideale; nella sua poesia si lamenta che l'ideale lo abbandona, e nondimeno lo riafferra e lo trattiene con la sua immaginazione: onde il suo stile pittoresco, vivace, copioso. Altro è qui lo stile, perché altra è la situazione. Il poeta passa di cosa in cosa, senza che niente valga a scuoterlo, a tirarlo a sé, sì ch'egli vi si riposi e vi si addentri. Parla della sua immagine, ma quell'immagine non può più figurarsela; parla del suo dolore, ma quel dolore non può più disfogarlo; parla del suo risorgimento, e non può goderne, e non può descriverlo; il suo cuore riman chiuso, nella sua anima è appena un fiavole eco della vita esteriore. Questo stile così schivo, così severo lo diresti didattico, se non vi alitasse per entro un'insanabile malinconia. La coscienza del presente gli turba tutte le gioie, s'introduce inosservata in tutti i suoi pensieri.

Arrechiamone qualche esempio:

*... Già sul novello
aprir di mia giornata incerta e bruna,
te viatrice in questo arido suolo
io mi pensai.*⁴

1. *Alla sua donna*, vv. 36-7. 2. *Ibid.*, vv. 40-1. 3. *e si abbandona*: così nel ms. e nel «Cimento». Nell'edizione Morano e successive: «o si abbandona». 4. *Alla sua donna*, vv. 16-9.

Vuol parlare della sua credenza giovanile, quando sperava di poter riscontrare in terra la donna della sua fantasia. Abbattendosi col pensiero in quei tempi felici, egli non vi si abbandona, non vi s'inebria, come fa Schiller, anzi li rappresenta aridamente «sul novello aprire» — «te viatrice» — «mi pensai»; ed invece congiunge col passato il presente, e questo accompagna di sconsolati epiteti «giornata incerta e bruna» — «arido suolo»: è il presente che gli sta inesorabile davanti e gli toglie ogni dolcezza del passato. Né sì tosto dice «a palpitar mi sveglio» che in luogo di fermarsi con compiacenza su quel fuggitivo momento di gioia, il presente lo incalza, e lo interrompe, e n'esce quel grido di desiderio impotente:

. . . *E potess'io*
nel secol tristo e in questo aer nefando,
*l'alta specie serbar.*¹

Quanta melanconia in quell'agricoltore che fatica e canta e lui che siede e si lagna!² Quanto strazio in quell'«omai», che ti fa trasparire nel passato successive illusioni distrutte e rinascenti, ora mancate per sempre:

Viva mirarti omai
*nulla speme m'avanza.*³

Quant'amarezza di contrasto fra la vaga stella ove contempla la sua donna e la terra ove dimora egli:

o s'altra terra ne' superni giri
tra' mondi innumerabili t'accoglie,
e più vaga del Sol prossima stella
t'irraggia e più benigno etere spiri;
di qua dove son gli anni infausti e brevi,
*questo d'ignoto amante inno ricevi.*⁴

È una tristezza plumbea, ritirata in sé stessa, senza espansione, senza eloquenza; una delle tante facce che prende la malinconia della lirica leopardiana. E siccome nel dolore dell'individuo è qui inchiuso un sentimento più generale, siccome questo contrasto fra l'ideale ed il reale è una delle tante forme sotto le quali si presenta l'enigma della vita; lo scopo di questa poesia non è di destar la nostra compassione pei mali di un uomo, poniamo grandissimi, ma di

1. *Ibid.*, vv. 41-3. Il secondo verso propriamente suona: «nel secol tetro e in questo aer nefando». 2. *Ibid.*, vv. 34-6. 3. *Ibid.*, vv. 12-3. 4. *Ibid.*, vv. 50-5.

renderci tristamente meditativi delle umane sorti. Vi trovi il problema dell'universo posto e non risoluto, con la coscienza di non poterlo mai risolvere; vi trovi il sentimento del bello, del vero, del giusto, di tutto ciò che chiamiamo ideale con la coscienza di una realtà tanto discorde: e noi meditiamo e sospiriamo. È una poesia, che come le altre del Leopardi, non s'indirizza certo a lettori volgari e distratti: ella richiede anime raccolte e pensose per le quali il mondo è cosa seria, e che tremano e si agitano innanzi al mistero della vita. L'anima del Leopardi è profondamente religiosa, avida di un ordine di cose divino e morale, che gli sta improntato nel cuore e di cui non vede orma in terra. Quell'ideale, quella donna, che egli non trovava quaggiù, che cercava nelle stelle o tra le eterne idee, egli l'aveva nel suo cuore, il più bel tempio che Iddio abbia avuto mai. Ma l'uomo non basta a sé stesso, ed ha bisogno che qualche cosa risponda al suo concetto, ed egli non la trovò; sicché gli parve che Dio e virtù fossero mere parole, vuoti concetti della mente senza riscontro nella realtà. Sente Dio in sé e lo nega nel mondo; ama tanto la virtù e la crede un'illusione; è così caldo di libertà e la chiama un sogno;¹ miserabile contraddizione ond'è uscita una poesia unica, immagine dantesca di un'età ferrea nella quale, oppressi da mali incompatibili, l'avvenire ci si oscurò dinanzi e perdemmo ogni fede, ogni speranza; d'una breve età che sarebbe dimenticata nell'immensa storia umana, se non vivesse immortale in queste poesie.

1. *Sente... un sogno*: cfr. l'ultima parte del saggio *Schopenhauer e Leopardi*, riprodotto più oltre in questo volume. Nel 1850, in una lettera a Bonaventura Zumbini: «Giacomo tra le altre sue calamità ebbe la sventura di nascere in tempi di transizione, in cui sulle rovine del passato non essendo sorta ancora alcuna speranza di lieto presente, all'uomo giusto non rimaneva altro che il vòto nell'intelligenza e la disperazione nel core; ed egli grandissimo ritrasse con profondità la vacuità dell'umano sapere, e lo strazio dell'anima solitaria, e zimbello e vittima di perpetue illusioni. Canto funebre di tempi scettici ed infelici!»; *Epistolario 1836-1856*, a cura di Giovanni Ferretti e Muzio Mazzocchi Alemanni, Torino 1956, p. 126.

LA «FEDRA» DI RACINE

Di lavori nuovi non si è rappresentato al Carignano, dopo la *Clelia* del Gattinelli, che una commedia, intitolata: *Le Facce di bronzo*.¹ Non ne ho a dir nulla: è una commedia nata morta; né vo' aggiungere i miei biasimi a quelli degli spettatori e della stampa. Noterò solo due suoi pregi non comuni: è scritta in buona lingua, castigata e disinvolta ad un tempo, ed è sparsa di parecchi motti spiritosi, la più parte originali. Sembra lavoro di un uomo di sano gusto; niente che miri all'effetto, che solletichi i sensi; l'autore ha mirato al semplice ed al naturale. Ma il semplice è spesso arido, ed il naturale è spesso volgarità; una commedia che non si aiuti di mezzi esterni e meccanici dee supplirvi con la vivace pittura de' caratteri e de' sentimenti; quanto la superficie è più magra e squallida, tanto dee essere più ricca la vita interiore: l'autore ha cansato il Seicento, ed è caduto in piena Arcadia; non ti dà il falso, ti dà il vuoto.

Publicato nella «Rivista contemporanea» di Torino, anno III, vol. v, fascicolo di febbraio del 1856, pp. 597-615 (in alcuni esemplari della rivista, diversamente impaginati e numerati, come quello posseduto dalla Biblioteca Nazionale di Roma, l'articolo non figura), il saggio, non compreso in nessuna edizione dei *Saggi critici*, fu riprodotto per la prima volta dal Croce in *Scritti varii inediti o rari di F. De Sanctis*, Napoli, Morano, 1898, I, pp. 223-46. Scritto in seguito alla rappresentazione della tragedia, data al teatro Carignano di Torino, nella traduzione di Francesco Dall'Ongaro, con la Ristori protagonista (cfr. la lettera di Diomedeo Marvasi a Angelo Camillo De Meis del 22 gennaio 1856, pubblicata dal Croce in *Ricerche e documenti desanctisiani*, «Atti dell'Accademia Pontaniana», Napoli 1914-17, VIII, p. 23, e Mario Fubini, *Jean Racine e la critica delle sue tragedie*, Torino 1925, pp. 279 sgg.), esso si collega idealmente al dibattito intrapreso l'anno avanti dal De Sanctis coi critici e i «chroniqueurs» francesi, che, in occasione delle recite parigine della Ristori, si erano scagliati contro la *Mirra* alfieriana: si vedano i saggi del '55 *Veuillot e la Mirra*, *Janin e Alfieri*, *Janin e la Mirra*. Per le polemiche con la «stampa francese», nonché per l'impostazione del saggio, cfr. F. NERI, *Il De Sanctis e la critica francese*, pubblicato in «Giorn. stor. d. letter. it.», LXXIX, 1922; ora in *Storia e poesia*, Torino 1944, pp. 232 sgg. Si veda, inoltre, per l'interpretazione che l'attrice dava di Fedra, di cui nel saggio è più d'un accenno, il volume di Adelaide Ristori, *Ricordi e studi artistici*, Torino 1887.

1. *Le Facce di bronzo*: la commedia, anonima, era stata rappresentata dalla Compagnia Reale Sarda, nel 1855. Cfr. Giuseppe Costetti, *La Compagnia Reale Sarda e il teatro italiano dal '21 al '55*, Milano 1903, p. 220. Alla commedia di Gaetano Gattinelli, *Clelia o la Plutomania*, il De Sanctis aveva dedicato un lungo articolo, apparso nella medesima «Rivista contemporanea», anno III, vol. v, fascicolo di gennaio del 1856.

Ben lavoro nuovo si può chiamare per noi la *Fedra* di Racine, che in veste italiana è stata per più sere applaudita al Carignano. Oggi non si può nominar la *Fedra* che il pensiero non corra tosto alla *Mirra*; non si può pensare a Racine che dietro a lui non si drizzi l'ombra di Alfieri; e questo, consociato con mille pettegolezzi e vanità e gelosie, di cui prima la stampa francese ci ha dato l'ignobile esempio. La critica oggi è una specie di mare morto, sulla cui superficie immobile vedi a galla ogni specie di lordura; all'entusiasmo artistico, alla discussione de' principii, che testimoniano vivo in un popolo il culto dell'arte e della scienza, sottraggono piccole passioni e meschini intrighi e grossolani pregiudizi. S'è fatto un gran dire intorno alla *Fedra* e alla *Mirra*: che cosa è nato da tutto questo baccano? Nessun lavoro serio.

Argomentatelo dalle quistioni che si sono poste, poiché il porre la quistione così o così è indizio dello stato in cui si trova la scienza, del modo in cui è concepita. Eccone un saggio.

1. La *Mirra* è una cattiva tragedia, perché non rassomiglia alla *Fedra*. 2. La *Fedra* e la *Mirra* sono tragedie immorali. 3. Molti fatti nella *Fedra* sono improbabili. 4. Racine ha tolto di peso molte situazioni e luoghi interi da Euripide. 5. La *Mirra* è migliore della *Fedra*, perché è meno collegata con i tempi ed i costumi antichi. 6. La *Fedra* di Racine è una concezione moderna e cristiana; Ippolito e Aricia sono personaggi moderni, ecc.

Queste quistioni sono i luoghi comuni della critica. Non discosto la loro importanza; nel tempo in cui furono poste, destarono ardenti discussioni, diedero un vivo impulso agli intelletti; e ciascuna è stata un momento essenziale nella storia della critica. Questa scienza, come tutte le altre, si è andata formando a poco a poco; ha avuto anch'essa le sue ipotesi, i suoi sistemi, i suoi filosofi, i suoi pedanti. Ciascun sistema critico è la scienza considerata da un lato solo, che si pone come tutto, è una forma che si pone come sostanza; esso dileguasi innanzi ad un sistema superiore in cui ricomparisce nella sua vera natura, cioè non più come il tutto, ma come parte. Quel sistema superiore è una concezione più vasta, un orizzonte più largo, ma non ancora il tutto, il sostanziale; eppure si pone anch'esso come tale, poiché gli uomini hanno bisogno di vedere, nel sistema da loro seguito, non solo la verità, ma tutta la verità. Di questi diversi sistemi rimangono alcune idee, che penetrano nelle scuole, nelle conversazioni, nella vita comune: idee di-

sparate e spesso contraddittorie, appartenenti a sistemi opposti, le quali diventano il patrimonio, il repertorio degli uomini estranei alla scienza, messe insieme e infilzate così a casaccio. Un critico t'istituirà un parallelo, ti farà della moralità di una tragedia un caso di stato, ti sosterrà il carattere moderno della *Fedra* francese; e non si accorge il valente uomo ch'egli spazia fra luoghi comuni, che queste quistioni, che una volta aveano il loro interesse, non hanno più un senso oggi, e che egli accozza e confonde ciò che appartiene a diversi ordini d'idee.

Voi m'istituite de' paralleli, biasimate la *Mirra*, perché non rassomiglia alla *Fedra*, la *Fedra* francese perché è diversa dalla greca. Ma questa critica a paralleli oggi è un esercizio accademico, un mezzo comodissimo per riempire con poca fatica le lunghe appendici dei « Débats » e del « Siècle », un seicentismo critico, discorsi brillanti tutto a rapporti ed a concetti. Il parallelismo ebbe il suo significato, quando la critica avea per fondamento certe regole e certi esemplari, con cui si ragguagliavano tutte le opere d'arte: furono i tempi dell'autorità o della tradizione. Quel criterio non è più riconosciuto, ma è rimasto il mal vezzo di far paralleli. Ho mostrato in un mio giudizio intorno alla *Mirra* quanto sia diversa la concezione alfieriana da quella di Racine, non ci essendo di simile che il fatto materiale, un amore incestuoso.¹ Janin vuole che la *Fedra* sia il modello, e che la *Mirra* debba rassomigliare a quello. Che nasce da questi paragoni assurdi? Il critico vede la superficie, i lati esterni e comuni per i quali i due lavori si toccano, e non ciò che ciascuno ha di proprio, la personalità, che è solo sé stessa, incomunicabile ed incomparabile. Ora, in questa personalità, in questa vita interna è il sostanziale di un lavoro.

Voi chiedete se la *Fedra* è una tragedia morale. Questa quistione fa parte di un altro sistema. Si credette un tempo che la poesia fosse un mezzo per insegnare ed emendare « delectando ». Dante,

1. Ho mostrato . . . incestuoso: nel primo degli articoli in polemica coi critici francesi, *Veuillot e la Mirra* (apparso nel « Piemonte » del 24 giugno 1855 e ne « Lo Spettatore » di Firenze, n. 40, accolto poi nella seconda edizione dei *Saggi critici*, 1874). Per il riferimento, che segue, al giudizio di Jules Janin, cfr. il saggio *Janin e la Mirra* (apparso nel « Piemonte » del 14 agosto e ne « Lo Spettatore » n. 48, e poi in *Saggi critici*, ed. cit.): « La *Mirra* è una copia della *Fedra*, « *Phèdre amoindrie et decouronnée* »? . . . Alfieri ha guasto e rifatto Euripide e Racine! La *Mirra* è la *Fedra* esagerata e perciò rimpicciolita! . . . »; in *Saggi critici*, a cura di L. Russo, Bari, Laterza, 1952, I, pp. 156 e 162.

Tasso, Gravina, Zanotti, Boileau appartengono a questa scuola, alla scuola dell'«utile dolci», della «dottrina che s'asconde sotto il velame dei versi strani», del «vero condito in molli versi».¹ Ma è già un secolo che si predica contro a questa dottrina: né ci è trattato di estetica, il cui primo capitolo non ragioni dell'indipendenza dell'arte: leggete Schelling ed Hegel e Cousin e Gioberti. La moralità non è conseguenza dell'arte, ma il presupposto, l'antecedente; l'effetto estetico non è possibile in voi, quando non siate già un essere morale. Ditemi: — Perché Fedra soffre? e perché il suo soffrire v'impietosisce? — Fedra soffre, perché ha il senso morale, e impietosisce voi, perché voi pure avete il senso morale. Ella soffre, perché la sua passione è in contrasto con la sua coscienza; e voi v'impietosite, perché uomini morali anche voi immaginate le angosce di questa lotta interiore, e compite con la fantasia lo spettacolo che vi presenta il poeta. Togliete la coscienza a Fedra, fatene un Borgia, un Iago; e la tragedia sarà ancora morale, perché la coscienza è spenta in lei, ma non nel poeta, ma non in voi: la vostra moralità si manifesta nella vostra impressione, l'orrore. La moralità dunque preesiste all'arte, non è prodotta da essa. Il vostro riso, la vostra pietà, il vostro orrore testimoniano che voi siete un essere morale. — Ma nella rappresentazione il vizio trionfa! — Non è vero; se il vizio vi desta il riso o la pietà o l'orrore, secondo le sue gradazioni, ciò che trionfa non è il vizio, ma è l'umana coscienza. Questa teorica è compresa benissimo in Germania, ed anche in Francia, se ne eccettui il reverendo padre Veuillot, che trova la Fedra francese più pagana della Fedra pagana. Solo in Italia si sente parlare ancora di scopo morale, il che significa che tra noi in generale non si concepisce ancora l'arte come arte; che si confonde, come si faceva prima, con altre discipline; che l'arte è considerata come una semplice forma senza contenuto proprio, una specie di segretario a' servigi della morale e della scienza, destinato a porre in bello stile i pensieri del suo padrone.

— Nella *Fedra* vi sono molti fatti improbabili — sostiene un

1. Dante . . . versi: cfr. Orazio, *Ars poet.*, 343-4; *Inferno*, IX, 61-3, e *Gerusalemme liberata*, I, 3: gli ultimi due luoghi ripetutamente richiamati nella *Storia*, come professioni di poetica. Per le teorie estetiche del Gravina, si veda *Storia*, pp. 623 e 709 e le note relative. Quanto allo Zanotti (Francesco Maria Zanotti, 1692-1777), intende riferirsi ai dialoghi *Dell'arte poetica*, uno dei testi ancora in auge nell'area classicista, «aristotelica», durante i primi decenni dell'Ottocento. Cfr. anche lezioni giovanili, in *Teoria e storia della letteratura*, a cura di B. Croce, Bari 1926, II, p. 42.

altro. Fu già un tempo che la critica venne ridotta ad una specie di processo criminale, ad un calcolo di probabilità con tutti i suoi antecedenti, concomitanti e conseguenti. Giudicavansi i fatti poetici col criterio del reale. A questo ragguaglio l'arte stessa è una grande improbabilità, anzi un assurdo. Quelli confondono l'arte con la morale, questi con la realtà; coloro ne fanno una predica, costoro ne fanno una copia.

— Racine — esce in mezzo un quarto — ha tolto molte situazioni da Euripide; egli è un plagiatario. — E non vede che i fatti materiali e le situazioni sono la materia ancor grezza ed inorganica, che il poeta può prendere dove la trova, nella sua fantasia, ne' libri, nella natura. Immaginare delle situazioni è da tutti; ma fin là non mi avete fatto ancor nulla; non ci è ancora poesia.

Tutte queste osservazioni appartengono ad una critica invecchiata ch'è già molto tempo. Coloro che considerano nella *Fedra* ciò che vi è di antico e di moderno nella concezione, seguono un sistema critico men vecchio, ma non meno parziale ed insufficiente. Ecco un magnifico lavoro di architettura. E voi mi dite sentenziosamente: — Guardate; è una cattedrale di stile gotico. — Gran mercé! Ma ci sono cattedrali pessime, mediocri e bellissime. E parimente una concezione può esser moderna e cristiana, e insieme sciocca, mediocre. Non basta il dire: — Aricia è una concezione moderna e cristiana —; ciò che più importa è di sapere se Aricia sia una creatura poetica. La qualificazione di moderno e cristiano può esser buona a classificare un lavoro, non a determinare la sua eccellenza.

Ecco una ipotesi che mostrerà meglio la vanità di queste osservazioni. Poniamo che una tragedia sia fondata su di una concezione moderna e cristiana, originale, probabile, morale; sarà perciò una buona tragedia? E se no, la vostra critica è dunque insufficiente, senza scopo, inetta a determinarmi ciò in che è posta la bontà di un lavoro d'arte.

Sceglierò un illustre esempio. Guglielmo Schlegel ha scritto un lungo giudizio sulla Fedra greca e francese, intitolato: *Comparaison des deux Phèdres*.¹ È un lavoro fatto con quella serietà ed accuratezza

1. La *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide*, Parigi 1807, ristampata in *Oeuvres écrites en français*, Lipsia 1846, vol. II. Per il deciso atteggiamento del De Sanctis nei riguardi della dottrina estetica degli Schlegel, e in particolare di August Wilhelm, si vedano le lezioni giovanili sulla lingua e sullo stile e quelle sulla storia della critica: cfr. *Teoria e storia* cit., I, pp. 103-8 e II, pp. 74-5.

che è pregio de' critici tedeschi, e vi sono trattate molte quistioni importanti, e confutate alcune false opinioni. Tra l'altro è degno di nota ciò che dice del fondo morale e religioso del dramma greco, e la sua confutazione di un pregiudizio molto comune a' suoi tempi ed anche oggi, che nella tragedia per conseguire lo scopo morale gli scellerati debbano essere puniti e premiati i buoni. Se consideriamo il suo giudizio per rispetto alla critica antecedente, vi è certo un gran progresso. Quando Laharpe affermava che «Racine a par-tout substitué les plus grandes beautés aux plus grands défauts»,¹ Schlegel faceva cosa utile a mostrare l'eccellenza del teatro greco e dell'*Ippolito* di Euripide. Quando i critici francesi sostenevano essere il teatro francese lo stesso teatro greco continuato e incomparabilmente più perfetto, Schlegel faceva bene a notare la differenza sostanziale che è tra' due teatri e la superiorità del greco. Quando i critici rimanevano estatici innanzi a' versi, alle frasi, alle parole, Schlegel provvedeva alla dignità della critica, alzandola all'esame de' caratteri, degli affetti, di ciò ch'egli credeva l'essenza della tragedia.

Ma Guglielmo Schlegel non comprende in che è posta l'essenza dell'arte. Il suo orizzonte è più largo, le sue osservazioni proce-

1. Le annotazioni di Laharpe alla *Fedra* ci mostrano la vacuità di questo critico tanto celebrato a' suoi tempi. Sono per lo più esclamazioni di maraviglia, frasi generali, lodi superlative che non lasciano niente di determinato nella mente, se ne eccettui qualche osservazione grammaticale o rettorica intorno all'intrigo. Eccone un saggio: «La scène entière est un modèle étonnant de toutes les beautés tragiques et poétiques dans leur perfection: intérêt, dialogue et style, tout y est au plus haut point. — On dirait que toutes les fois que Racine se sert de ce qu'un autre a fait, c'est pour montrer comment il fallait faire. — Il semble que quand Racine marche tout seul, il n'a d'abord suivi des modèles, que pour faire voir combien il savait les dévancer. — Ce qu'il emprunte, devient toujours meilleur entre ses mains. — Et que peut-on dire et sentir de plus déchirant quand on aime? — O grand peintre de la nature et des passions! Cette conception si vraie et si intéressante est non seulement hors de toute comparaison avec Euripide, mais même n'a rien de commun avec tout ce qu'on a vu en aucun temps sur la scène». È il fraseggiare di tutti i critici che non vogliono prendersi l'incomodo di pensare [n. d. a.]. I passi riportati, in *Commentaire sur le théâtre de Racine*, Parigi 1807. La citazione nel testo propriamente suona: «Racine a remplacé les plus grandes fautes par les plus grandes beautés»; *Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne*, Parigi, Agasse, an VII, t. V, p. 89. Per giudizi analoghi nei confronti del La Harpe, si vedano le lezioni giovanili, in *Teoria e storia* cit., *passim*; ma a riguardo cfr. F. Neri, *Il De Sanctis e la critica francese*, vol. cit., pp. 227-8.

dono da principii più elevati, ma ancora accessori ed inessenziali. Vi si vedono molti difetti ch'io ho notati innanzi.

Fonda il suo giudizio su di un parallelo tra le due *Fedre*. Eccoci già a' paralleli. In luogo di esaminare la concezione di Racine in sé stessa, le mette di fronte quella di Euripide;¹ e mi maraviglio come un critico così acuto non abbia veduto la differenza sostanziale che è tra le due concezioni. A suo parere, Racine ha seguito in tutto Euripide, solo raffazzonando e modificando ne' particolari la tragedia greca per accomodarla a' costumi francesi. Ma le modificazioni di Racine sono sostanziali, sì che ne è uscita una concezione affatto diversa, forse senza accorgersene egli stesso.

La tragedia di Euripide non è la rappresentazione di questo o quel carattere, di questa o quella passione. È una vasta composizione, tutto un mondo, con grandezza epica, con movimento lirico: il significato è nel suo insieme.

È una lotta in cielo ed in terra; Venere e Diana s'incarnano, si umanizzano in Fedra ed Ippolito; in cielo la lotta è fuori de' legami della natura, fuori delle turbazioni terrene; in terra è passione, colpa e morte; le potenze superiori signoreggiano la natura e rompono le sue leggi, invano repugnanti i mortali. In questo mondo mitico,² in cui il libero arbitrio non ha ancora piena coscienza di sé, in cui epopea, dramma e lirica s'incontrano, si confondono, dove accanto allo strazio delle passioni trovi l'immutabile serenità de' celesti, e l'azione va spesso a sciogliersi ne' lirici concenti del coro, tutto è in armonia, e la vita penetra nelle minime parti.

Questo mondo armonico è stato guasto da Seneca, che rompendo ogni misura e gittando nell'ombra le altre parti, pone di prospetto Fedra e attira in lei l'attenzione. Nelle tragedie di Seneca comincia già a trasparire la caduta degli dei e la libertà dell'anima; se non che,

1. A quei tempi erano in voga i paralleli, ed i classici erano il termine di paragone. Sono note le interminabili comparazioni sul merito degli antichi e de' moderni. Laharpe trova Racine sempre superiore ad Euripide, e la sua ammirazione lo rende scioccamente villano verso gli altri; Schlegel, fondatore di una nuova critica, non avrebbe dovuto seguirlo per questa via; ma sviato dalla polemica tira innanzi, e passando anch'egli la misura, trova tutto a biasimare in Racine, tutto a lodare in Euripide; ci si vede l'ardore di un avvocato che ha innanzi l'avversario, non il sereno giudizio di un critico. Lodo la sua temperanza e cortesia nel linguaggio, che fa contrasto col fare avventato ed insolente di Laharpe; ma chi ben guardi scoprirà quanto ci è di eccessivo e di violento sotto a quella tranquilla apparenza [n. d. a.]. 2. *mitico*: così nella « Rivista contemporanea ». Nell'edizione Croce e successive: « mistico ».

povero di poesia e messo in un mondo che non era già più il mondo pagano, ma né ancora il cristiano, questa nuova situazione vi sta impacciata e contraddittoria, quasi germe o presentimento oscuro del dramma moderno. Nel suo *Ippolito* egli si propone di rappresentarci in tutte le sue gradazioni una passione incestuosa; l'orrore è la sua musa e la corte di Nerone la sua ispirazione. L'innaturale vi è condotto fino alla sfacciatezza, e la dichiarazione di amore che la madre fa al figlio è degna de' contemporanei di Caligola e di Messalina.

Questo mondo poetico, guasto da Seneca, è stato sfasciato da Racine; Seneca ne ha gittate nell'ombra alcune parti; Racine le ha cancellate. Nel poeta latino trovi ancora l'antagonismo tra Venere e Diana, tra Fedra e Ippolito; il mondo di Euripide non ha perduto il suo significato. Tutto questo è sparito in Racine; la sua tragedia è puramente e semplicemente la rappresentazione di una passione; Fedra è non solo il personaggio principale, ma tutta la tragedia. Venere, Diana, Ippolito, Fedra, tutta la vasta composizione di Euripide, va in fumo; ben vi è Venere, ma è un nome; ben vi è Fedra, Ippolito, anzi per giunta un'Aricia, ma sono nomi, comparse ficcate lì per dare occasione a Fedra di manifestare le varie gradazioni del suo carattere. La Fedra di Euripide è piccola parte di un gran mondo; la Fedra francese è essa l'anima di tutto ciò che si muove intorno a lei. Vedete l'impressione. Nella tragedia greca Fedra scompare senza che l'interesse si menomi; rimane Teseo, Ippolito, Diana. Fedra è un istrumento spezzato quando è fatto inutile; l'azione cammina senza essa; l'interesse più concentrato è più vivo. Nella tragedia francese tutto langue, dove non è Fedra, e le conversazioni tra gli altri personaggi sarebbero insopportabili, se una voce segreta non dicesse agli spettatori: — Abbiate pazienza; fra poco verrà Fedra!

Un parallelo adunque tra le due concezioni è impossibile; manca il fondamento. — Il Teseo e l'Ippolito di Racine — dice Schlegel — non è simile a quello di Euripide. — Non è e non dee essere. La Fedra non è simile a quella di Euripide. Non è e non dee essere. Eccone qualche esempio. Racine dice:

*Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent!
Quelle importune main, en formant tous ces noeuds,
a pris soin sur mon front d'assembler mes cheveux?
Tout m'afflige et me nuit, et conspire à me nuire.¹*

1. *Phèdre*, atto I, scena III.

Schlegel osserva: « Il suppose que Phèdre s'est parée apparemment dans le dessein de rencontrer Hippolyte. La Phèdre grecque est trop malade pour cela ». ¹ Certamente; la Fedra di Racine non è e non deve essere così malata; ella è languente, ma non consunta e logora; nel suo languore vedi più la malattia dell'anima che del corpo: ciò che non ha compreso Schlegel e nemmeno la Ristori. In Euripide non vi è che l'espressione d'un dolore fisico:

*Grave quest'ornamento
mi è sul capo: via, via. Il crin raccolto
disnodatemi, e vada
giù per le spalle sciolto.* ²

In Racine il dolore fisico è congiunto con altri sentimenti; la sofferenza rende Fedra capricciosa, stizzosa, di cattivo umore; è una natura più ricca:

Tout m'afflige et me nuit, et conspire à me nuire.

La qual differenza nasce da questo, che le due Fedre, sotto lo stesso nome, sono due creature diverse, che vanno esaminate in sé stesse, e non in paragone l'una con l'altra. Racine dice:

*Dieux! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts!
Quand pourrai-je, à travers d'une noble poussière,
suivre de l'oeil un char fuyant dans la carrière?* ³

Qui il francese ha abbreviato il testo greco; di che gli fa biasimo Schlegel, e non vede che il lungo delirio della Fedra greca sarebbe una caricatura nella Fedra francese, che non è mai senza subiti ritorni in sé stessa. La passione nel lavoro greco è già giunta all'ultimo segno, e non vi sono più gradazioni: nella stessa scena Fedra comparisce e muore. Nel lavoro francese la tragedia è tutta nella passione di Fedra, che vediamo svolgersi per successive gradazioni fino al delirio e alla morte.

Questi paragoni, dunque, non menano a niente, o piuttosto menano al falso. Schlegel si è fatto tirare da' suoi avversari in una falsa via: — Poiché i critici paragonano, paragoniamo anche noi. — Ed il suo paragone delle due Fedre non ci dà, come è naturale, una perfetta rappresentazione critica né dell'una, né dell'altra; ci

1. *Comparaison*, in *Oeuvres* citt., II, p. 344. 2. *Ippolito*, vv. 201-2; nella traduzione di Felice Bellotti (Milano 1829, p. 14). 3. *Phèdre*, scena cit.

dà non le cose, ma certi loro rapporti; e quando le cose non vi si acconciano, ei le guasta e le riavvicina per forza.

I principii de' quali si vale come criterio critico sono più larghi, ma insufficienti anch'essi. Tenta di alzarsi sulla critica ordinaria, che stagnava per lo più nelle frasi, ne' versi, nell'elocuzione, ma si smarrisce per via e non s'incontra con l'arte; anch'egli dà di capo nella probabilità, nel decoro, nella moralità, in tutto fuorché nell'arte: che è quel vagare dell'uomo che non afferra la quistione nella sua parte vitale.

— Non si può — egli dice — dal poeta immaginare che nello stesso giorno sia commesso il male e punito, senza una grande inverisimiglianza.¹ — Qui Schlegel siegue la falsa teoria della probabilità.

— Teseo è troppo credulo; si ricordano certe sue cattive azioni; l'annuncio della sua morte cava d'impaccio i personaggi; il suo ritorno li gitta in ansietà; Teramene esorta Ippolito ad amare:² tutto questo è poco decoroso. — Eccoci ritornati alla teoria del decoro, come se i personaggi tragici non fossero uomini, non avessero le loro debolezze, e non potessero commettere atti indecorosi. Schlegel avrebbe dovuto dimostrarmi che l'indecoroso sia stato spinto da Racine fino al comico; e solo allora si potrebbe discutere con lui. Ma l'indecoroso per sé stesso è una delle varie facce della vita e può entrare in ogni genere di poesia. La critica antica facea del decoro la condizione *sine qua non* del poema epico, della tragedia, della storia, e Schlegel è caduto nello stesso errore.

— La Fedra di Racine è una creatura poco morale; manca di delicatezza; opera per paura; non ha dignità, non forza d'animo; è irresoluta, debole; dice spesso di voler morire, e le sono parole; non sa né accusare Ippolito, né impedire l'accusa; vuol parlare a Ippolito de' suoi figli, e gli parla del suo amore; vuole scagionare Ippolito, e si rista dal farlo per gelosia; si uccide quando non ci è più necessità di morire. — È la teoria della moralità e della dignità che qui serve di criterio a Schlegel.

Verso la fine par ch'egli si alzi ad un ordine più serio di considerazioni. E quando crediamo ch'egli si levi oramai all'essenza stessa dell'arte, vediamo con rincrescimento ch'egli non si leva in alto, se non per rimaner nell'astratto. — Spogliando la tragedia delle sue

1. *Non si può . . . inverisimiglianza*: cfr. *Comparaison*, in *Oeuvres* citt., II, p. 380. 2. *Teseo . . . ad amare*: cfr. *Phèdre*, rispettivamente atto IV, scena I; III, II e I, I.

parti accessorie e guardandola in sé stessa — egli dice — troveremo il fondo della tragedia greca nel fatalismo, e della tragedia cristiana nella provvidenza — : di che cita ad esempio Calderon, ed il dramma spagnuolo in genere. Tra questi due sistemi ci è lo scetticismo, la negazione, la discordia interna, di cui ci è esempio l'*Amleto*, il *Re Lear* e qualche altra tragedia di Shakespeare. Il povero Racine non trova posto in questi sistemi; qualche idea di provvidenza trapela nella sua tragedia, ma « isolément, à la surface, et sans qu'elle soit identifiée avec le tout ». ¹ E con supremo disprezzo Schlegel aggiunge, mettendolo a un mazzo con tanti altri: « Lorsqu'ils ont rencontré une fiction ou un fait historique quelconque, qui paraît leur offrir des situations pathétiques et une catastrophe frappante, et qu'ils sont parvenus à l'arranger dans le cadre usité des cinq actes, en observant l'unité de temps, de lieu, et les autres convenances théâtrales, ils croient d'avoir rempli leur tâche, sans se soucier d'un but ultérieur ». Ma questi stessi, che non si danno pensiero di « uno scopo ulteriore », lo raggiungono, senza saperlo; poichè è impossibile che una tragedia non sia collegata con tutto un sistema di credenze. E questo scopo è scolpitissimo in Racine, nella cui tragedia il fatalismo vi sta per cerimonia, per tradizione; il soprannaturale fa atto di presenza, e le vere forze motrici dell'azione sono i caratteri e le passioni; è il libero arbitrio sprigionantesi dal fato, l'individuo che si conosce e si pone come tale, il dramma moderno succeduto all'antico. Come si sia, questo è il culmine, il più alto della critica di Schlegel, quello ch'egli crede il fondo, l'essenza della tragedia, e non è se non il semplice concetto astratto, preesistente alla tragedia, senza ancora alcun carattere di poesia.

Schlegel ha ragione contro i critici suoi avversarii, che ponevano la quistione a quel modo: li combatte con le stesse loro armi. Ha ragione contro Racine critico, che non avea coscienza piena del suo lavoro, ed era anch'egli impastoiato in quelle false teorie, come Dante e il Tasso. ² Ma Schlegel ha torto per rispetto a Racine poeta, per rispetto all'arte.

Ripeto la mia ipotesi. Poniamo che la tragedia di Racine avesse tutto quello che desidera Schlegel; che i fatti fossero verisimili, che non si contravvenisse mai al decoro, né alla moralità, che la

1. *Comparaison*, in *Oeuvres* citt., II, p. 392, da cui è tratto anche il brano che segue. 2. *Ha ragione . . . Tasso*: cfr. più indietro, pp. 913-4 e la nota a p. 914.

dignità della natura umana fosse salva, che vi fosse uno scopo provvidenziale; sarebbe perciò una buona tragedia? Il buon senso risponde di no. Una tragedia può avere tutti questi caratteri, ed essere mediocrissima. E se ciò è vero, questi caratteri sono accidenti, accessori più o meno importanti, non l'assoluto, l'essenziale, il fondamento della tragedia.

La critica di Schlegel parve profonda in quel tempo, in cui quelle quistioni non erano ancora abbastanza chiarite e discusse. Oggi le sono luoghi comuni, e sarebbe oramai tempo che fossero sbandite dalla critica italiana, e ch'ella si levasse al vero concetto dell'arte. La critica si è troppo intrattenuta sul contenuto, sulla materia astratta della poesia. Che gli eruditi m'informino quali sieno e di che qualità i materiali, di cui si è servito Racine, bene sta. Ma ciò che importa, e ciò che la critica spesso trascura di fare, è di mostrarmi in che modo questi materiali sono stati lavorati e trasformati dall'arte, e se nelle mani di Racine sono rimasi un semplice aggregato, o sono divenuti un mondo vivente. Ecco in che modo va posta la quistione, la quale è cavata ora dall'intima natura della poesia, e non da rispetti accessori ed estrinseci. E se Racine ha saputo spirare la vita in queste membra sparse, il contenuto considerato astrattamente sarà pagano o cristiano, inventato o imitato, fantastico o storico, con o senza scopo morale, probabile o improbabile, ecc., poco monta: egli ha fatto un capolavoro. E se no, il contenuto avrà tutte le più belle qualità che vi piace; vi sarà rispettata la dignità umana, con uno stupendo scopo morale, ed il sistema della provvidenza e il decoro e la verisimiglianza, ecc., poco monta: egli ha fatto un aborto. Ecco un criterio critico inappellabile e terminativo; e quando la critica giunge a quest'altezza, ella è l'arte stessa che si trasforma e si fa creazione riflessa, è il genio che si fa gusto, è il poeta che mira in uno specchio e si giudica, critico di sé stesso.

Il mondo di Euripide, guasto da Seneca, è stato disfatto da Racine: che cosa vi ha egli sostituito? Racine non ha osato abbastanza. Ha disgregato il vasto insieme di Euripide; ma non lo ha distrutto. Nel poeta greco è un tutto vivente; in lui sono frammenti. E per parlare esteticamente, ha distrutto il lavoro poetico, ed ha conservato la materia grezza. Incalzato dall'istinto de' suoi tempi, ha sentito l'impossibilità di porre in iscena «seriamente» Venere e Diana e Nettuno e Teseo ed Ippolito, ed è venuto ad un compro-

messo. — Il mondo antico non si confà col nostro. — Giù dunque — è la risposta. — No, — risponde Racine — transigiamo. Una parte rimanga, ma togliamole ogni vita, facciamone¹ cadavere; un'altra parte trasformiamola, facciamola moderna. — Questo contrasto tra due mondi opposti si vede in tutt'i poeti classici, che hanno preso ad imitare gli antichi, e giunge fino al grottesco ne' primi tempi, come in un certo frate italiano, che nelle esequie di Eurialo fa celebrare l'ufficio dei morti.

E per verità poniamo che il poeta avesse rappresentato seriamente questi due mondi: gran bella cosa a vedere la dea Venere accanto ad un galante principe francese chiamato Ippolito, o alla sentimentale Aricia! Ma Racine ha trovato ottima via a cansare ogni contrasto tra' due mondi, annullando l'uno e l'altro: sono ombre che s'incontrano, senza toccarsi, senza urtarsi. I grandi poeti sono dotati di una sì potente spontaneità, che danno vita a tutto ciò che toccano; non sanno concepire l'astratto; vedete Dante e Shakespeare; leggete i *Promessi sposi*; o per parlare di questo stesso argomento, leggete l'*Ippolito* di Euripide. Il suo mondo è un ideale compiutamente realizzato; e se guardi a' sentimenti, a' costumi, al colore locale, alle tradizioni, a' paragoni, agli epiteti, questa poesia ti parrà una storia. Non solo tutt'i personaggi sono perfettamente disegnati, ma fino il coro ha la sua personalità, tanto che alcuna volta ti pare un uomo o una donna: tu ti aggiri in un mondo, che ti par di conoscere da lungo tempo. Nella tragedia di Racine sono scene intere, nelle quali la pompa rettorica mal cela il vuoto che vi sta al disotto: leggete per esempio i discorsi tra Aricia ed Ippolito.² Alcuni hanno biasimato quest'episodio, come mal legato col tutto: con quella stessa pedanteria, onde altri biasimavano nella *Gerusalemme* l'episodio di Olindo e Sofronia.³ Ma non istà qui il male. L'episodio del Tasso si ride della critica, perché è un miracolo di poesia; l'episodio di Racine è biasimevole, perché è vuoto di poesia, perché i due innamorati sono mezzi caratteri, perché non esce dalla loro bocca un solo accento che parta dall'anima: è un amore rettorico, senz'azione, senza contrasto, senza gradazioni, che si esala in belle frasi, e si analizza e si spiega. Udite Ippolito:

1. *facciamone*: così nella «Rivista contemporanea». Nell'edizione Croce e successive: «facciamola». 2. *Phèdre*, atto II, scena II e atto V, scena I. 3. *l'episodio . . . Sofronia*: Tasso, *Ger. lib.*, II, 14 sgg. Sull'episodio, si veda *Storia*, p. 576 e relativa nota 2.

*Depuis près de six mois, honteux, désespéré,
portant partout le trait, dont je suis déchiré,
contre vous, contre moi, vainement je m'éprouve:
présente, je vous fuis; absente, je vous trouve.
Dans le fond des forêts votre image me suit:
la lumière du jour, les ombres de la nuit,
tout retrace à mes yeux les charmes que j'évite:
tout vous livre à l'envie le rebelle Hippolyte.
Moi-même, pour tout fruit de mes soins superflus,
maintenant je me cherche et ne me retrouve plus.
Mon arc, mes javelots, mon char, tout m'importune;
je ne me souviens plus des leçons de Neptune;
mes seuls gémissements font retentir les bois,
et mes coursiers oisifs ont oublié ma voix.¹*

È una bella descrizione in versi magnifici, che pur non fa alcuna impressione, poiché essa fa supporre in Ippolito una passione profonda e straordinaria, che non ha tempo di mostrarsi, che non può avere alcuna rappresentazione in mezzo a' maggiori interessi della tragedia. Ippolito è per noi il figlio e l'amato di Fedra; Ippolito innamorato è fuori della nostra attenzione; la sua passione, magnifica di parole, rimane vuota ed oziosa, senza valore drammatico; i suoi sfoghi d'amore rimangono conversazioni idilliche, tra il galante ed il sentimentale.

Ma ecco che cosa Racine potrebbe rispondere. — Concedo che il mondo drammatico che io vi presento innanzi,² preso nel suo insieme, è un morto aggregato; che alcune parti sono squallide, altre ripugnanti; che l'antico vi sta, perché ve l'ho trovato e non potevo toglierlo, vi sta incadaverito; che antico e moderno non è abbastanza fuso e formato, sì che sia un tutto armonico. Non voglio discutere: concedo tutto questo. Ma io posso farvi tacere con una sola parola: ho creato Fedra!

E Racine ha ragione. Il significato della sua tragedia non è in una vasta totalità, in cui tutt'i personaggi conservano³ un valore assoluto, come in Euripide, ma è tutto in un solo personaggio, con cui e «per cui» esistono gli altri. Questi sono frammenti di uomini, che hanno tanto di vita, quanto basti a dar risalto a questa o quella qualità del personaggio principale. Ippolito e Aricia si

1. *Phèdre*, atto II, scena II cit. 2. *che io vi presento innanzi*: così nella «Rivista contemporanea». Nell'edizione Croce e successive: «che io vi presento». 3. *conservano*: così nella «Rivista contemporanea». Nell'edizione Croce e successive: «conservino».

debbono amare, perché in Fedra si possa mostrare la gelosia; l'interesse poetico del loro amore è nell'effetto che produce in una terza persona. Teseo deve morire e risuscitare, perché ciò è necessario allo sviluppo della passione di Fedra. Vi sono poeti che anche a questi accessori sanno dare una certa vita propria, come Shakespeare; Racine li ha trascurati, e che importa? Egli ha creato Fedra; e poiché la sua tragedia non è fondata sulla vasta concezione greca, poiché essa è tutta e solo in Fedra, egli ha fatto un capolavoro.

Ci sono alcuni che pongono la bellezza di un carattere nella sua concezione astratta, ed inarcano le ciglia, quando ci trovano entro qualche cosa di nuovo e di profondo. Ma inventare un carattere o una situazione lo possono anche quelli che non sono poeti: Leibnitz, che non era poeta, ha inventato un intero poema epico.¹ Non solo quelli che non sono poeti possono inventare un carattere, ma possono ancora «costruirlo», cioè a dire determinare le diverse parti e porle l'una appresso l'altra: fin qui è «meccanismo». Se ci aggiungi un po' d'immaginazione, sì che a questa costruzione artificiale si appicchi quello che i critici antichi chiamavano una bella veste, cioè uno splendido colorito, e quel lusso e quella pompa «esteriore», in che molti pongono ciò che dicono le veneri e le grazie della poesia, avrai i poeti di second'ordine. Fin qui non ci è ancora vita organica, non ci è creazione: questo è l'abisso che bisogna varcare per esser detto poeta, e Racine è poeta: tutto ciò che sta innanzi è mediocrità.

Permettetemi dunque ch'io sorrida quando sento dire: — Gran cosa che ha fatto Racine! ha creato Fedra! Ma egli l'ha tolta di peso da Euripide, e lo confessa egli stesso: «Quand je lui ne devrois que la seule idée du caractère de Phèdre, je pourrois dire que je lui dois ce que j'ai peut-être mis de plus raisonnable sur le théâtre».² — Dite pur questo, e dite ancora di più. Dite ch'egli ha preso da Seneca ancor più che da Euripide; che la scena terza dell'atto primo è quasi tutta di Euripide; che la dichiarazione d'amore che fa Fedra è tolta da Seneca; che la scena della gelosia è ispirata da Seneca. Che più? Dite che non solo ha tolte ad prestito le situazioni, ma

1. *Leibnitz . . . poema epico*: allude alla *Ludovisie*, la favola politica in prosa, con epilogo in versi, scritta dal Leibniz nel 1676 e indirizzata a Luigi XIV insieme al *Consilium Aegyptiacum*. L'opera era stata stampata di sul manoscritto dell'Institut de France da A. Vallet de Viriville nella «Revue indépendante» del 1 marzo 1842. 2. Cfr. *Phèdre*, préface.

le immagini, i pensieri, i sentimenti. E poi? E poi non m'avete provato ancor nulla. Rimane l'infinita distanza tra un collegiale rappezzatore e Racine. Voi che accusate Racine, avete innanzi tutta la natura, avete innanzi tutte le opere d'arte; io vi do facoltà d'imitare, di togliere di qua e di là; prendete la penna; eguagliate Racine. E la penna vi cade di mano. Egli è che la grandezza del poeta non è ne' materiali ch'egli adopera, ma nella loro fusione organica che faccia di quelli una persona viva, effetto di un'attività interiore, di una spontaneità produttrice, che dicesi genio.

Fedra è una fuggevole apparizione in Euripide; ella è tutta una tragedia in Racine, essa sola tutto un mondo drammatico. Abbiamo la storia di un'anima appassionata in tutta la sua ricchezza.

La sua passione è colpevole, e lo sa; la sua anima è scissa tra due forze opposte e pari, la passione ed il senso morale. Date a questa donna un carattere risoluto, e la tragedia muore in sul nascere: ella non indugnerà a prendere il suo partito. Tale è la Fedra di Euripide: nella stessa scena ascolti i suoi lamenti, scopri il suo segreto e la sai morta. Questa fermezza di proposito manca alla Fedra francese: Schlegel gliene fa colpa; ed a torto. Fedra, come l'ha concepita Racine, è tirata in qua e in là da due sentimenti ugualmente infiniti, e l'uno non ha, non può avere virtù di distruggere l'altro. Quando vi pare che la passione abbia il di sopra, ecco il senso morale riaffacciarsi in forma di rimorso, e mentre maledice la sua passione, nei suoi occhi brilla il desiderio. È una lotta non superabile, che soverchia la sua volontà e la gitta in balia del caso e la rende giuoco degli avvenimenti. Inetta a prendere e seguitare con costanza un partito, ciascuna volta che Fedra entra in iscena, la vediamo con ispavento dare un nuovo passo verso la sua rovina: non nasconde la sua passione, non salva il suo onore, non provvede all'onore della sua famiglia, non salva la vita. Quando è tempo di morire, si fa lusingare da vane speranze; muore, quando la sua morte non è che una volontaria espiazione. Abborre dal male, e lo lascia commettere; corre a' rimedii, quando il male è irrimediabile; vuol parlare ad Ippolito de' suoi figli, e parla del suo amore; vuole smentire la nutrice e scagionare Ippolito, e se ne rimane; un istante prima, dice alla nutrice: — Fa tu —, un istante dopo, la colma di villanie e la sospinge alla morte. — Sono contraddizioni — osserva Schlegel. Certamente; la contraddizione generata dalla lotta è il fondo di questo carattere; non vi è niente di così contraddit-

torio come il cuore umano. Ond'è nata una profonda tragedia: e dico profonda, perché il fato tragico nasce non da intrighi, da accidenti, ma dall'essenza di questo carattere. La prima volta che questa donna manifesta la sua anima agli spettatori, ci vediamo una specie di predestinazione, le vediamo scritta in fronte la catastrofe.

Questa contraddizione ti offre contemporaneo e compresente tutto il carattere, nel tempo stesso che ne vedi uscir fuori or questa, or quella parte, secondo gli avvenimenti e gli altri personaggi. Non vi è propriamente una successione logica, di modo che si vegga prima la passione, poi il rimorso, indi la gelosia, ecc.: difetto in cui capitano i « costruttori », quelli che concepiscono un carattere *a priori*. Vi è un certo processo, qualche cosa di successivo, corrispondente all'andamento dell'azione; ma la vita interiore è così potente, che ogni volta dietro ad una parte trabocca tutta al di fuori. Ha dolore congiunto a furore, speranza a disperazione, amore ad odio, rimorso a voluttà; rapidi passaggi, rapidi ritorni. Schlegel non concepisce come questa donna possa un momento prima dire che ama, ed un momento dopo dire che odia Ippolito,¹ che è un mostro; certo, questo è contro la logica di Aristotile, ma è secondo la logica di Omero. Rapidi passaggi, rapidi ritorni, meravigliosi di verità, ora apparecchiati, ora improvvisi, prorompenti ora da idee espresse, ora da sottintese; in che è la maggior difficoltà del recitare, non superata sempre dalla Ristori. Eccone due:

Vous haïssez le jour, que vous veniez chercher!²

« Le jour ». E Fedra risponde:

*Noble et brillant auteur d'une triste famille,
toi, dont ma mère osait se vanter d'être fille,
qui peut-être rougis du trouble où tu me vois,
soleil, je te viens voir pour la dernière fois!*

Questa improvvisa apostrofe è preparata dalle parole di Enone. Ma quando Fedra soggiunge:

*Dieux! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts!
Quand pourrai-je, à travers d'une noble poussière,
suivre de l'oeil un char fuyant dans la carrière?*

1. come . . . Ippolito: così nella « Rivista contemporanea ». Nell'edizione Croce: « come questa donna possa un momento prima dire che odia Ippolito »; nell'edizione Russo: « come questa donna possa un momento prima dire che ama, ed un momento dopo che odia Ippolito » (*Saggi critici*, Bari 1952, II, p. 18). 2. *Phèdre*, atto I, scena III cit.

questo non ha alcuna attinenza con le parole della nutrice, e fa supporre che Fedra non l'oda, che altre idee le pullulino in capo facili ad indovinare, da cui nascono le sue parole. L'attrice qui, mentre Enone parla, dee con l'azione muta mostrare la sua distrazione e l'oggetto a cui tien dietro; il che non avendo fatto la Ristori, ne nacque che questo passaggio, il quale ben preparato dee essere di potentissimo effetto, restò quasi inavvertito. In queste rapide mutazioni, in questo movimento interiore del carattere è posto il segreto dell'arte e l'interesse drammatico: al che suppliscono i mediocri col cumulo degli accidenti, con la complicazione dell'intrigo, co' quadri ed i colpi di scena.

Paragonate insieme¹ le prime scene della *Fedra*. Quanto languore nella prima! quanto interesse nella terza! Nella prima vi è un movimento di fatti, che non hanno alcuna eco nell'anima. Ippolito vuol partire per rivedere il padre, da cui è da sei mesi lontano; c'è la risoluzione, manca ogni espressione di sentimento filiale, il dolore, l'ansietà, l'impazienza. Teramene accusa Teseo: Ippolito lo difende; si esprime con convenienza, ma senza caldezza; alla sua difesa non partecipa il cuore. E parli di Fedra o di Aricia, non si passa di là dalla superficie, il suo cuore riman chiuso; aggiungi, ad ogni minimo pretesto, narrazioni de' fatti antecedenti: hai piuttosto una lunga conversazione, che una vera scena drammatica. Ma quanto interesse nella terza! Ciascuna risposta di Fedra è una nuova faccia della sua passione; la contraddizione scoppia dalle prime parole, la nutrice esclama a ragione:

Comme on voit tous ses vœux l'un l'autre se détruire!

Niente stagna, tutto è a rapidi tocchi; questa scena è udita con tant'attenzione che, quantunque lunghetta, sembra duri appena un minuto. Eppure, se guardiamo alla superficie, non ci è di che levarla poi tanto al cielo. Se io volessi farne il sunto allo stesso modo che fa Dumas per rispetto alla *Mirra*,² direi: — È una serva che prega la padrona a svelarle il suo segreto; e la padrona, dopo di essersi fatta pregar ben bene, glielo scopre. — È un fondo volgare e da commedia; il che mostra una volta di più che l'interesse dram-

1. *Paragonate insieme*: così nella «Rivista contemporanea». Nell'edizione Croce e successive: «Paragonate». 2. *Se io volessi...* *Mirra*: allude all'articolo di Alexandre Dumas père, apparso nel «Mousquetaire» del 31 maggio 1855. Non compreso nei *Souvenirs dramatiques* (Parigi 1888),

matico non è nel fatto, nell'esterno. Qui l'esterno è messo in movimento dalla vita interiore, qui in ogni minimo particolare si affaccia l'anima: e che pienezza di vita! Fedra soffre, e dice e disdice: il soffrire la rende impaziente, scontenta di tutto. La vista del sole la intenerisce. La sua fantasia corre appresso ad Ippolito. Un grido d'orrore risponde a questa immagine: la coscienza si ribella al cuore. La nutrice nomina Ippolito con disprezzo:

— *Cet Hippolyte . . .*

PHÈDRE —

*Ah Dieux!*¹

Qui è la crisi della scena; l'attenzione si raddoppia; s'intravede qualche mistero orribile. E fin qui quante mutazioni! quante gradazioni! come lampeggia al di fuori l'anima tempestosa! Questo è il movimento drammatico.

Questo è già molto, ma è ancora insufficiente alla poesia. Anche in Seneca vi è molto movimento, una ricca esplicazione del carattere; basta leggere la sua scena della dichiarazione, imitata da Racine. Ippolito vede Fedra esitante: la esorta a parlare.

PHAEDRA — *Curae leves loquuntur, ingentes stupent.*

HIPPLYTUS — *Committe curas auribus, mater, meis.*²

Quel «mater» è di terribile effetto drammatico e fa presentire tutto l'orrore della situazione; lo stesso effetto fa il «signor . . .» di Alfieri:³ Mirra non osò dire: — Mio padre. — Ma Seneca non è poeta; e però tutto questo movimento è qualche cosa di artificiale, senza naturalezza e senza calore:⁴ l'anima vi rimane estranea. Seneca filosofeggia in versi; i sentimenti e le immagini ei te le muta in sentenze, in concetti astratti. — Perché non parli? — domanda Ippolito. Fedra risponde con una sentenza:

Curae leves loquuntur, ingentes stupent.

Il pensiero è bello, ma *non erat hic locus*: ti fa sentire il freddo dell'astrazione; chi è appassionato, non esce di sé, non generaleg-

dove figura invece lo studio su *Les trois Phèdres*, l'articolo può vedersi riprodotto quasi integralmente, insieme agli altri *feuilletons* che videro la luce dopo la «prima» parigina della tragedia alfieriana, in *Ricordi e studi* citt. di Adelaide Ristori, pp. 325-9. 1. *Phèdre*, scena cit. 2. Seneca, *Phaedr.*, 607-8: «Gli affanni lievi parlano, quelli forti stan muti. — Affida i tuoi affanni alle mie orecchie, madre». La *dichiarazione* in Racine, atto II, scena V. 3. *Mirra*, atto IV, scena II. 4. Nella «Rivista contemporanea»: «colore». La correzione è del Croce.

gia. Il carattere non solo dee esser ricco di movimenti, ma perchè sia estetico, dee uscire dal cuore e dall'immaginazione, dee essere sentimento o immagine. Alfieri, che pel calore de' sentimenti non è secondo ad alcuno, cede a Racine per l'immagine. E tra le più poetiche creature è la Fedra. La passione ha accesa la sua fantasia, che è in un perpetuo concitamento: dalla sua bocca niente esce che non abbia una faccia, che non si vegga. Né è già una fantasia di lusso, che si esprima in tropi ed in figure, difetto de' poeti che hanno molta immaginazione e poco cuore, come nell'*Aristodemo* di Monti.¹ Così abbiamo un lirismo artificioso, che fa oltraggio al vero, che è in disaccordo col sentimento. In *Fedra* è il sentimento che move la fantasia e palpita al di sotto dell'immagine; pochi hanno espresso con la stessa verità di Racine questo connubio tra il cuore e l'immaginazione. Nell'apostrofe al sole Fedra gli dà l'ultimo addio. Vede il sole così brillante, e la sua famiglia le si presenta con colori sì foschi: quanta malinconia in questa immagine! Le par che il sole debba arrossire del suo turbamento: quanto strazio in questa immagine! Ciascuna immagine è legata ad un sentimento, ora effetto, ora cagione; ad ogni volo della fantasia risponde un palpito del cuore. Ricorda le sue impressioni, quando vide la prima volta Ippolito:

*Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue;
un trouble s'éleva dans mon âme éperdue;
mes yeux ne voyoient plus, je ne pouvois parler;
je sentis tout mon corps et transir et brûler.*²

Se questo, come osserva Voltaire, che se ne intendeva, fosse detto da una terza persona, sarebbe un'amplificazione rettorica, un cumulo di belle immagini, ma fredde, scompagnate dal sentimento. Ma qui è Fedra che parla, che risente quel turbamento, che sente nella sua anima e nel suo sangue riprodursi quel passato. «C'est Phèdre amoureuse et honteuse de sa passion» dice Voltaire; «son coeur est plein; tout lui échappe».³

La sua passione, dopo tre atti, sembra esausta: il poeta l'ha presentata sotto tutti gli aspetti; ed ecco al quarto comparire un nuovo elemento, la gelosia, che rinfresca l'attenzione, accresce l'ansietà,

1. Cfr. *Storia*, p. 804 e nota 2. 2. *Phèdre*, atto I, scena III cit. 3. «Le plus beau rôle qu'on ait jamais mis sur le théâtre dans aucune langue est celui de Phèdre. Presque tout ce qu'elle dit serait une amplification fatigante, si c'était une autre qui parlât de la passion de Phèdre. Il est bien clair que,

dà nuova ricchezza al carattere: qui è il trionfo di Racine; la scena sesta è una meraviglia di poesia. Tutt'i sentimenti di Fedra sboccano come un torrente e si urtano, s'intralciano, si compenetrano, vivono sotto una sola immagine, a quel modo che nella faccia o negli occhi vediamo talora muoversi diversi ed anche contrarii affetti. La sua fantasia corre appresso a' due amanti; s'immagina che in quello stesso momento ridano di lei, «une amante insensée»,¹ che giurino di non più lasciarsi; e li vede ne' boschi parlarsi, cercarsi,² onde rabbia, ansietà, turbamento, delirio, ritorno in sé stessa, rimorso, tenerezza, orrore, e nuove immagini e nuovi sentimenti. Questo è poesia.

Non ho innanzi la traduzione e non posso darne giudizio; mi parve corretta e spesso fluida; ma Racine non si traduce.

Della Ristori, che meritò nella parte di Fedra sì grandi applausi, non voglio e non debbo parlare per incidente. Ha comune la scuola con altri attori più o meno valenti, ma ha di proprio alcun che di geniale, che merita di essere studiato.

puisque Athènes lui montra son superbe ennemi Hippolyte, elle vit Hippolyte. Si elle rougit et pâlit à sa vue, elle fut sans doute troublée. Ce serait un pléonasmе, une redondance oiseuse dans une étrangère qui raconterait les amours de Phèdre; mais c'est Phèdre amoureuse et honteuse de sa passion; son coeur est plein, tout lui échappe . . . ». Il giudizio di Voltaire, uno dei tanti su Racine, è riprodotto nelle *Oeuvres complètes* di Jean Racine, avec les notes de tous les commentateurs, par L. Aimé-Martin, Parigi 1825, II, p. 364: edizione che, con ogni probabilità, il De Sanctis ebbe a mano nello stendere il saggio. 1. Atto IV, scena VI: « Ils bravent la fureur d'une amante insensée ». 2. Qui ci è un altro passaggio, stupendo di verità e di poesia, che non fu bene apparecchiato dalla Ristori con l'azione e col tono della voce: « Dans le fond des forêts allaient-ils se cacher? / Hélas! ils se voyoient avec pleine licence; / le ciel de leurs soupirs approuvoit l'innocence », ecc. Al secondo verso entra un nuovo ordine d'idee. Fedra concepisce l'amore d'Ippolito ed Aricia con le stesse circostanze del suo amore colpevole, e crede ch'essi andavano ne' boschi a nascondersi, che si amavano di soppiatto; quando con un improvviso ritorno su di sé stessa si avvede della differenza de' due amori. Schlegel domanda se le principesse greche andavano per avventura ne' boschi, e non vede che questo appunto mostra il turbamento di Fedra. Il passaggio è tale, che non può non essere gustato e non produrre una grande impressione, quando sia ben rappresentato [n. d. a.]

SCHOPENHAUER E LEOPARDI

DIALOGO TRA A. E D.¹

D. Fino a Zurigo?

A. Che volete! Si viaggia per acquistare idee.

D. Sì che a quest'ora devi averne piene le tasche.

A. Vuoi dire i taccuini. Eccone qui uno ancor tutto bianco, che m'aiuterai a riempire. Cosa sono questi libri?

D. Arturo Schopenhauer.

A. Chi è costui?

D. Il filosofo dell'avvenire. In Germania ci sono i grandi uomini del presente e i grandi uomini dell'avvenire, gl'incompresi. Fra questi è Schopenhauer.

Publicato nella «Rivista contemporanea» di Torino, anno VI, vol. xv, fascicolo di dicembre del 1858, pp. 369-408 e compreso nei *Saggi critici* fin dalla prima edizione (1866), il dialogo fu scritto durante l'estate del 1858, fra Zurigo e Torino; cfr. poco più sotto la nota 1 a p. 933 e *Lettere dall'esilio*, a cura di B. Croce, Bari 1938, pp. 187-8 e 192. Zurigo ospitava in quell'anno, tra il fiore dell'emigrazione tedesca e francese, più di un fedele dello Schopenhauer: da Paul Challengel Lacour al poeta tedesco Georg Herwegh, da Richard Wagner a Mathilde Wesendonck. Il De Sanctis ebbe in lettura le opere del filosofo di Danzica, ancora ignorato dai più, da quest'ultima: in data 26 febbraio ne scriveva ad Angelo Camillo De Meis: «Leggo ora il gran Schopenhauer, che proclama la sua grandezza ai quattro canti del mondo, ed il gran Wagner, il genio dell'avvenire, come modestamente si chiama, disdegnoso dei presenti che non lo comprendono» (*Lettere* citt., p. 182) e in una delle lezioni su Dante, tenute in quel periodo al Politecnico di Zurigo, mise subito a frutto la lettura (cfr. p. 951, nota 1). Per l'ambiente zurighese e per le reazioni, stranamente positive, suscitate nello Schopenhauer dal dialogo, che nel suo tono sarcastico è un'aspra critica dello spiritualismo e della posizione politica del filosofo tedesco, si veda la memoria del Croce, *De Sanctis e Schopenhauer* (1902), in *Saggio sullo Hegel*, Bari 1948⁴, pp. 354-68. In epoca recente, il dialogo è stato tradotto in Germania, nel «Jahrbuch der Schopenhauer Gesellschaft», xiv, Heidelberg 1927.

1. Tutto quello che D. dice di Schopenhauer, opinioni, invettive, argomenti, paragoni, fino nei più minuti particolari, è tolto scrupolosamente dalle sue opere: per brevità si appongono citazioni solo nei punti più importanti [n. d. a.]. Le opere dello Schopenhauer furono lette dal De Sanctis nelle prime edizioni di Lipsia e di Francoforte, salvo il *Welt als Wille und Vorstellung*, che egli lesse nella seconda edizione (Lipsia 1844, due voll.: cfr. p. 937, nota 1). Oltre alle note d'autore, che rimandano alle edizioni originali, si danno i rinvii, per la maggior parte, secondo le indicazioni dell'Arcari (*Saggi critici*, 3 voll., Milano 1913), riferentisi all'edizione Brasch per *Die beiden Grundprobleme der Ethik* e per *Ueber den Willen in der Natur* e all'edizione Fauernstädt per le altre opere.

A. Non ho mai inteso questo nome.

D. Lo intenderanno i tuoi nipoti. La verità cammina a piè zoppo, ma pur giunge.

A. E tu studii tutta questa roba?

D. Da tre mesi, mio caro. Ho promesso un articolo alla «Rivista contemporanea».

A. E per un articolo studii tre mesi? Sei troppo semplice. Più studii un autore e più ti s'intenebra. E fosse qualcosa di sodo! Un trattato di filosofia!

D. Dispregi la filosofia.

A. Un giorno ebbi anch'io un certo ticchio. Studiai filosofia, poesia, storia; mi pareva che ad esser Platone bastasse impararlo a mente; feci inni, novelle, dissertazioni; mi si batterono parecchie volte le mani; credevo di divenire un Cantù o per lo meno un Prati. Ma un bel dì che mi sfiatavo a dimostrare l'idea, quel brutto ceffo di Campagna,¹ già qui nessuno ci sente, mi fece una contro-dimostrazione. E quando vidi per terra, miserabile vista! la mia con tante cure coltivata barba, parvemi che insieme coi peli si dileguassero ad una ad una tutte le mie idee. Miracolose forbici che operarono la mia conversione. Ero un ragazzo; divenni un uomo. Alla filosofia non ci credo più, e mi son fatto astronomo. De Gasparis² l'ha indovinata: cavaliere, professore, e quattrini assai. Parliamo delle stelle, e lasciamo stare la terra. La filosofia mena diritto un galantuomo a farsi impiccare.

D. Sicché alla filosofia ci credono i ragazzi.

A. I ragazzi ed i pazzi. Come oggi ridiamo delle puerili spiegazioni che gli antichi filosofi davano del mondo, così rideranno i posteri di tutto questo fracasso che si fa attorno all'idea. La teologia e la filosofia sono destinate a sparire innanzi al progresso

1. *Campagna*: famoso birro del governo borbonico. Il dialogo è scritto a Zurigo il 1858. D. è l'autore. A. è un suo antico discepolo che viene da Napoli [n. d. a.]. Sul calabrese Giuseppe Campagna, il cui nome ricorre continuamente nella storia della vita cospirativa napoletana dal '49 al '60, cfr. Settembrini, *Ricordanze della mia vita*, Napoli 1879, II, pp. 79-80 e Raffaele De Cesare, *La fine di un regno*, Città di Castello 1900, I, p. 82.
2. Annibale De Gasparis (Bugnara 1819 - Napoli 1892), professore di astronomia e geodesia all'Università di Napoli. Già collaboratore del «Progresso» per le scienze fisiche e naturali, dopo gli avvenimenti del '48 accettò la cattedra dal governo borbonico. Per l'allusione alle «barbe liberali» e alle «forbici» della polizia napoletana, oltre alla *Palinodia* leopardiana, vv. 265 e 279, e *Paralipomeni*, canto VI, st. 17, cfr. lo stesso De Cesare, vol. cit., pp. 22-9.

delle scienze naturali, com'è sparita l'astrologia, la magia, ecc. Più s'avanza l'osservazione, e più si restringe il cerchio della speculazione. Molte cose appartenevano alla teologia ed alla filosofia, che ora appartengono alla fisica, alla chimica, all'astronomia, alle matematiche. Il sole un giorno era Apollo, e faceva parte della mitologia; poi con Pitagora entrò in filosofia, e diventò musico e ballerino. Un buon telescopio ha posto fine a tutte queste sciocchezze. Quando una cosa io non la so, in luogo di almanaccare e stillarmi il cervello, in luogo di spiegare un mistero con altri misteri più tenebrosi, teologici o filosofici, io dico alla buona: — Non la so. — Se tutto il tempo che si è perduto in queste fantasie si fosse speso a coltivar le scienze naturali, saremmo più innanzi. Sei divenuto pensoso.

D. Eppure questo secolo cominciò con tanta fede, con tanto fervore; appena è varcata la metà, e la più parte pensano come te.

A. Segno che facciamo senno. Mi viene a ridere quando penso a tutti quei professoroni con i loro sistemi. Due buone cannonate hanno fatto fuggire le idee. Chi vuoi che ci creda più? Per me, quando nomino l'idea, mi par di vedere Campagna con le forbici. È stata una rivoluzione di professori e di scolari.¹ Chi vuoi che creda più a' professori? E vedi un po'. Le idee ci hanno piantato e si sono messe a' servigi de' vincitori, che le fanno sbucar fuori, questa o quella, secondo che loro torna. Si fa guerra alla Russia, ed ecco uscir fuori la civiltà. Si fa un colpo di Stato, ed il progresso lo copre della sua ombra. Si fa la caccia agli emigrati,² ed ecco l'ordine che ti saluta. Siamo burattini fatti ballare a grado altrui, e, vedi ironia! in nome delle idee difese, messe su da noi stessi. Qual credito possono avere più queste idee, una volta sì belle, ora fatte vecchie e mezzane?

D. Arturo Schopenhauer è proprio il fatto tuo.

A. Ancora con questo Arturo Schopenhauer! Ti ho detto già in qual conto ho filosofi e filosofie. L'idea non me la fa più.

D. Ma Schopenhauer è nemico dell'idea.

A. Una filosofia senza l'idea. Mi pare impossibile. Comincio a stimare Schopenhauer.

1. È stata . . . scolari: la rivoluzione napoletana del '48. Con chiaro riferimento autobiografico: il De Sanctis vi partecipò insieme ai suoi scolari.

2. Si fa . . . emigrati: allude alla guerra di Crimea (1853-56), al colpo di Stato bonapartista del 2 dicembre 1851 e agli esuli politici di varie nazionalità, rifugiati in Svizzera. Per i sentimenti antinapoleonici del De Sanctis, cfr. anche il saggio su *L'Ebreo di Verona*, p. 871 e relativa nota 4.

D. Non solo; ma è d'accordo con te in molte cose; così la filosofia, secondo lui, non si dee occupare di quello che è al di là dell'esperienza, come che cosa è il mondo, onde viene, dove va, ecc. La sua materia non è il «che», ma il «come»: quello solo è conoscibile che è osservabile.

A. Bravo, san Tommaso. Vedere e toccare. Siamo già in piena storia naturale. Ma Dio, con qual telescopio osserverà Dio?

D. Ma Dio va con tutte le cose che sono fuori dell'esperienza. Schopenhauer dice: — Ragioniamo sulle cose di cui possiamo avere esperienza, e tutto il resto lasciamolo in pace; che è un perder tempo. — Proudhon è anche di quest'avviso.¹

A. Bravissimo. Così staremo in pace co' preti. La filosofia dopo tante millanterie batte in ritirata. Cosa è il mondo, onde viene, dove va, ce lo diranno i preti. Il giorno che i filosofi sottoscriveranno quest'atto di abdicazione, vorrà esser una gran festa a Roma. Bene sta. Lasciamo che il padre Curci² ci spieghi il catechismo, e noi occupiamoci di fisica, di chimica, d'astronomia: che non si corre pericolo. Schopenhauer comincia a piacermi.

D. Poiché debbo fare l'articolo, e dobbiamo pur chiacchierare di qualche cosa, ti voglio esporre il sistema di Schopenhauer.

A. Caro mio, tu mi tenti. Infine è una filosofia. E ti vo' fare un'osservazione. Tutti questi filosofi moderni s'accapigliano, si fanno il viso dell'arme, ma in sostanza s'accordano in certe massime che odorano di patibolo. Robespierre, o chi altro, scoperse il segreto con la sua dea Ragione.³ Hanno fatto della Ragione una specie di governatore: la Ragione governa il mondo. Questa è la mala radice da cui è germogliata la teorica del progresso, il mondo divinizzato, il trionfo dell'idea, il tutto per lo meglio del dottor Pangloss,⁴ l'inviolabilità e la dignità umana, la libertà e simili spaventosi. E dire ch'io ho creduto a tutto questo, e sono stato lì lì

1. di quest'avviso: riguardo alla priorità della scienza sulla religione e sulla filosofia. Si riferisce in particolare all'opera *Création de l'ordre dans l'humanité, ou principes d'organisation politique*, di ispirazione comtiana, che il Proudhon dette alle stampe nel 1843. 2. Il gesuita Carlo Maria Curci (Napoli, 1810-1891), difensore dell'Ordine contro gli attacchi del Gioberti, autore de *La demagogia italiana ed il papa re* (1849), tra i fondatori della «Civiltà cattolica», prima della sua clamorosa uscita dall'Ordine (1877) una delle figure salienti della destra cattolica. 3. *Robespierre* . . . *Ragione*: generalizza ironicamente, insinuando il nome di Robespierre: che, com'è noto, non ebbe parte nel «Culte de la Raison». Cfr. anche *Storia*, p. 815 e relativa nota. 4. *Pangloss*: nel *Candide* di Voltaire. La citazione «le meilleur des mondes possibles» è in *Die Welt*, vol. 1, l. IV, paragrafo 59.

per metterci la pelle. Dimenticavo la teorica del sacrificio e come qualmente l'individuo deve lasciarsi ammazzare a maggior gloria e prosperità della specie. Spremi, spremi, e dimmi se non è questo il succo di tutte le filosofie moderne. Chi te lo dice sfacciatamente; chi ti adduce de' temperamenti; chi vien fuori con l'ente possibile, chi con l'ente creatore,¹ chi con l'ente logico, chi con l'intuizione, chi con la dimostrazione, chi col processo dialettico; l'uno è ontologo e l'altro è psicologo; questi è realista, quegli è idealista; signori filosofi, guardatevi pure in cagnesco, ma non mi ci cogliete: siete tutti d'una pasta.

D. E non vedi che questo è appunto il maggior titolo di lode che dar si possa al nostro secolo, questa unanimità di dottrina sotto la corteccia di tante differenze, professata da' filosofi, rappresentata dall'arte, infiltratasi nella scienza, entrata nella storia, attestata dal martirio, sicché è divenuta in certo modo la religione, la fede, il carattere, e, direi, l'anima del nostro tempo? I posterì non potranno ricusare ammirazione ad un secolo che ha professata una filosofia così nobile, che l'ha vivificata con la fede, e l'ha suggellata col sangue. È difficile trovare due generazioni di uomini così eroiche, operose e credenti, come quelle dell'Ottantanove e del Trenta.

A. Veggo che i fumi del Quarantotto non ti sono sgombri dal capo. Avresti avuto bisogno di un par di forbici.

D. Anzi. Debbo questo servizio al tenente duca di San Vito, uno de' più istruiti e cortesi tenenti e duchi del regno.²

A. Non credo che i tenenti ed i duchi sieno tenuti ad esser cortesi ed istruiti. Veggo che sei d'una guarigione disperata. E sì che avresti dovuto col tuo esempio capire che quello che governa il mondo non è la ragione, ma il duca di San Vito. Bella governatrice ch'è la ragione, o, come si dice, l'idea! La quale fa la sua apparizione come una cometa, ed alle prime busse se la batte, lasciando tra' guai i suoi fedelissimi sudditi. Dicono che le busse sono un «accidente»; quello che non sanno spiegare con l'idea lo chiamano l'accidente; e l'accidente non ha ragion d'essere, gli è come non avvenuto. Consoliamoci dunque; gl'impiccamenti, gl'imprigionamenti, le mazzate e le forbiciate non hanno esistito, o, per

1. *Pente creatore*: così nella «Rivista contemporanea». Nelle edizioni Morano: «l'ente creato». 2. Custode del carcere dove fu rinchiuso l'autore [n. d. a.]: Giovanni Vincenzo Caracciolo (1800-63), dal 1853 secondo tenente e aiutante presso il Forte di Castel dell'Ovo.

dir meglio, sono esistite, ma non dovevano esistere. Accidenti a questi filosofi! I posterì, poich  mi parli di posterì, dovranno fare le grandi risa, quando penseranno che per una buona met  di secolo si   creduto all'identit  del pensiero e dell'essere, onde sono germinate tutte queste belle dottrine. Come se tutte le corbellerie che mi vanno pel capo, perch  le penso, debbono esistere, e come se tutte le cose che succedono, se non le penso, non esistono, non hanno dritto di esistere, e sono l'accidente. Ma non si   detta mai una simile assurdit . Le idee voi potete come pallottole balzarle qua e l  a vostra guisa, perch  non hanno cannoni per difendersi, e si contengono le une le altre, s  che basta cavarne fuori una perch  tutte seguano a modo di processione. I sistemi filosofici mi sembrano de' castelli di ciottoli, fatti, disfatti, rifatti in mille guise da' fanciulli. E fin qui non c'  niente di male, perch , come il cervello ci   e non si pu  dargli congedo,   buono che si prenda questo passatempo. Ma lo scherzo diventa serio quando si confondono le idee con le cose, e si mette le mani a queste, e si vuol ripetere il giuoco. Perch  le cose hanno i cannoni, e non si lasciano fare; e se ti ci ostini, n'esci col capo rotto. E finch  si tratta di mettere in carta,   fattibile, giacch  ciascuna cosa ti si porge sotto diversi aspetti, e tu puoi tirarla a dritta e a sinistra, e metterla sotto quell'idea che ti piace; ond'  che i fatti sono come quei poveretti che capitavano sul letto di Procuste, storpiati, stiracchiati; leggi i filosofi, e lo stesso fatto lo troverai sotto le pi  diverse idee, secondo il bisogno de' sistemi; e dove non entra, accidente. Bellissimo a scrivere; ma quando volete venire a' fatti . . .   tanto chiaro; e non so capire come non si   trovato un uomo di polso, un uomo di buon senso che l'avesse detto.   stato un tempo di una illusione, o piuttosto di una imbecillit  generale.

D. Ma quest'uomo di polso, quest'uomo di giudizio ci   stato; ed   Arturo Schopenhauer. Ti maravigli? Credi tu che Arturo sia nato l'altro ieri? Arturo   nato nel 1788, ed ha pubblicato la sua opera principale, questi due volumi qua, nel 1819 in Lipsia.¹ E quest'opera fu come la profezia di Cassandra. Regnavano allora sulla scena Fichte, Schelling, Hegel; il mondo era come sotto un fascino; nessuno bad  a lui. Arturo, gravido d'indignazione, si

1. *Die Welt als Wille und Vorstellung* [n. d. a.]. *Del Mondo come volont  e rappresentazione* il De Sanctis, come s'  avvertito, ebbe tra mano la seconda edizione in due volumi, stampata a Lipsia nel 1844.

strinse nelle spalle; e con un riso sardonico si pose a fare il mercante ed il banchiere, e diceva: — Aspettate e vedrete.

A. E ne abbiamo vedute delle belle. Se avessi avuto il suo giudizio, a quest'ora avrei anch'io il borsellino pieno. Quanto tempo ho perduto con questi Schelling ed Hegel, con questi Gioberti e Rosmini, con questi Leroux, Lamennais e Cousin!¹ E come fantasticavo! Come mi pareva facile capovolgere il mondo con la bacchetta dell'idea! Vorrei aver vent'anni di meno col giudizio d'ora. Se i giovani potessero leggere nell'avvenire!

D. Ma Arturo, giovine ancora, vi lesse con molta chiarezza, e disprezzando il disprezzo de' contemporanei, si appellò all'avvenire. E questo avvenire, dopo tanti disinganni, sembra sia giunto oramai, se debbo giudicarne da te e da molti altri che pensano allo stesso modo.

A. Destino singolare dell'uomo, che non comprende il vero se non quando è troppo tardi.

... *E quando*
del vergognoso errore
*a pentir s'incomincia, allor si muore.*²

Metastasio è una penna d'oro, e il suo buon senso val più che l'intuizione e la dialettica. Fossi rimasto col mio Metastasio che mi pose in mano un dabben zio! Ma sai cosa è. I propagatori del falso sono animati da un genio direi infernale, e sanno a meraviglia l'arte di menar pel naso i gonzi, che sono i più; laddove l'amico della verità è modesto, semplice, e non ha fortuna.

D. È proprio il caso. Senti in che modo Schopenhauer stesso spiega il perché del lungo oblio in che lo hanno tenuto i contem-

1. *Schelling... Cousin*: fissa le principali direzioni del pensiero nel primo cinquantennio del secolo: dall'idealismo classico allo spiritualismo eclettico di Cousin e di Lamennais, fino al sansimonismo, venato già di coloriture positivistiche, di Pierre Leroux (1797-1871: autore del trattato *De l'humanité*, fondatore con George Sand della «Revue indépendante», esule politico dopo il Due dicembre). Per il Lamennais si vedano il saggio del '55, sulla versione della *Divina Commedia*, e le lezioni intorno alla letteratura nel secolo decimonono, *La scuola cattolico-liberale*, a cura di Carlo Muscetta e Giorgio Candeloro, Torino 1953, *passim*. Sull'«eclettismo» di Victor Cousin, cfr. *ibid.* e, in questo volume, *Storia*, p. 825 e relativa nota.

2. Metastasio, *Demofonte*, atto III, scena II. Per il carattere idillico del mondo metastasiano, «immagine di una società tranquilla e prosaica», di cui poco oltre, cfr. anche *Storia*, p. 754. Quanto all'accenno, che segue, al «dabben zio», cfr. *La giovinezza*, cap. II.

poranei. Si sono scritte tante storie di filosofia, ed in tutte trovi fatta menzione di mediocrissimi, e di Schopenhauer non una parola: diresti che ne abbiano paura. E ti vien sospetto che sotto ci giaccia una cospirazione, la più formidabile che possa uccidere un uomo, quella del silenzio. D'altra parte in tutte si fa molto strepito intorno a Fichte, Schelling, Hegel, vantati come gli educatori del genere umano.

A. O piuttosto i carnefici. Perché sono loro la causa prima per la quale tanta gente si è ita a fare ammazzare. Ed io, mentre parlavo dell'assoluto, ci ho perduta la barba.

D. Ciarlatani e sofisti, dice Schopenhauer,¹ e «non filosofi, perché volevano parere, non essere», e cercavano non il vero, ma impieghi da' governi e quattrini dagli studenti e da' librai: eccellenti nell'arte di burlare il pubblico e far valere la loro merce: il che è senza dubbio un merito, ma non filosofico. Ora si danno l'aria della passione, ora della persuasione, ora della severità, oscuri, irti di formole, vendevano parole che si battezzavano per pensieri. Invano cerchi in loro quella tranquilla e chiara esposizione che è la bellezza del filosofo. Guardano all'effetto; vogliono sedurre, trascinare, prendon tuono da oracolo per darla ad intendere. Kant avea mostrato che il mondo è un fenomeno del cervello, ma che sotto al fenomeno ci è pure una cosa in sé, fuori della conoscenza. Qui fu il suo torto; se avesse battezzato questa cosa in sé, avrebbe posta l'ultima pietra al tempio della filosofia.

A. Diavolo! Non rimane dunque che battezzare questa cosa in sé?

D. Certo; e quest'ultima pietra l'ha posta Schopenhauer. Ma senti. Poiché Kant chiuse la porta, ed ebbe l'imprudenza di annunziare che al di dentro ci stava la cosa in sé, il trascendente, l'inconoscibile, tutti si posero attorno a quella porta col desiderio in gola del frutto proibito. Ed eccoti ora i ciarlatani. Fichte, non discepolo, ma caricatura di Kant, si fa per il primo innanzi, e dice: — Sciocchi! Lasciate stare quella porta; Kant ha scherzato; dentro non ci è nulla. La cosa in sé, il vero reale, non esiste; tutto è prodotto del cervello, dell'io. — E fu Fichte che introdusse nella filosofia le formole, gli oracoli, tutto l'apparato della ciarlataneria, condotto a

1. Appendice al suo *Schizzo di una storia della teoria del reale e dell'ideale* [n. d. a.]: cfr. *Parerga und Paralipomena*, in *Sämmtliche Werke*, ed. Frauenstädt, Lipsia 1878, vol. 1, p. 22.

perfezione da Hegel. Ma il nocciolo era troppo grosso, e non si poteva ingozzare. Ed ecco la gente da capo a picchiare a quella porta e a dire: — Dateci il reale. — Allora Schelling, più furbo, disse: — È inutile che picchiate, là dentro non ci è nulla. Il reale c'è, e non è bisogno di andar là entro a cercarlo. Il reale sta innanzi a voi, e non lo vedete, e fate come chi ha il cappello in capo e lo va cercando a casa. Ma quello che voi chiamate l'ideale, è quello appunto che cercate, il reale; il pensiero e l'essere sono una cosa.

A. Eccoci con l'identità del pensiero e dell'essere, la mala pianta. E fosse almeno cosa nuova! Il mio maestro mi citava queste parole di Spinoza: «Substantia cogitans et substantia extensa una eademque est substantia; . . . mens et corpus una eademque est res».¹

D. Ma vedi il furbo, dice Schopenhauer. Kant oppone il fenomeno alla cosa in sé; ed egli per disviare il pubblico dalla cosa in sé vi sostituisce a poco a poco il pensiero e l'essere; e ti cambia le carte in mano. Ma la gente se ne accorse, ed andavano cercando il reale nell'ideale, e non lo trovavano. — Io lo veggio, io, — diceva egli — perché io ho un buon cannocchiale, che si chiama l'intuizione intellettuale; e se voi non lo vedete, strofinatevi gli occhi. — Hegel ebbe pietà di quei poveri occhi, e disse: — Aspettate, ve lo voglio far vedere anche ad occhi chiusi. — E propose il processo dialettico. Vale a dire tolse il pensiero dal cervello, e ne fece la cosa in sé, l'assoluto, l'idea, dotata di una irrequietezza interna, che non le lascia mai requie, un essere vero e vivo, che per proprio impulso e secondo le sue leggi evolutive cammina, cammina attraverso i secoli. Così predicata con isfacciataggine, creduta con melensaggine, fu accreditata la dottrina dell'idea. Hegel diede al mondo tutte le qualità, compresa l'onniscienza, che si attribuivano a Dio; e confondendo la metafisica con la logica, fece dell'universo una logica animata.

A. Che i governi hanno dispersa a colpi di bombe, di fucili, di forbici.

D. Fichte fu la caricatura di Kant; Hegel fu il buffone di Schelling, e lo ha fatto ridicolo con quell'idea che si move da sé, con quei concetti che diventano, con quelle contraddizioni che gene-

1. Cfr. *Etica*, II, 7 e III, 2: «Sostanza pensante e sostanza fisica sono l'unica e medesima sostanza; . . . mente e corpo sono la stessa cosa». Per l'allusione, chiaramente autobiografica, al maestro spinoziano, si veda *La giovinezza*, cap. VI.

rano. Volete istupidire un giovane, renderlo per sempre inetto a pensare? Mettetegli in mano un libro di Hegel. E quando leggerà che l'essere è il nulla, che l'infinito è il finito, che il generale è il particolare, che la storia è un sillogismo, finirà con andare nello spedale de' pazzi . . .

A. O nella Vicaria¹ a fare un sillogismo co' ladri; che per poco non ci capitai io. Dàgli, dàgli, Schopenhauer.

D. Hegel è il gran peccatore, e Schopenhauer ce l'ha con lui principalmente. Il peccato di Fichte² è di essersi spacciato discepolo di Kant, ed Arturo se la piglia col pubblico, che non può pronunziare mai Kant senza appiccargli sul dosso Fichte, pubblico dalle orecchie di Mida, indegno di Kant, inetto a mai comprenderlo, che gli pone allato, anzi al di sopra, Fichte, come colui che ha non pur continuato, ma recato a perfezione quello che Kant ha cominciato. Così è avvenuto che oggi si dice Kant e Fichte, e si dovrebbe dire Kant e Schopenhauer: il primo gran peccato del secolo. Il secondo peccato lo ha fatto Schelling. La filosofia avea trovate le sue fondamenta, grazie a Locke e Kant, riposando sull'assoluta differenza del reale e dell'ideale; ed eccoti Schelling che ti fa proprio il rovescio, e confonde bianco e nero, e ti gitta reale e ideale nell'abisso della sua assoluta identità. Di qui errori sopra errori; sparsa la mala semenza, n'è nata la corruzione, il perversimento della filosofia. Il peccato di Schelling è grosso, ma, come ti dicevo, Hegel è il gran peccatore, perché l'intuizione intellettuale difficilmente sarebbe andata in capo al pubblico; dove Hegel col suo processo dialettico ha dato un'apparenza di armonia a questo mostro filosofico, ne è stato l'ordinatore e l'architetto, ha reso durabile il peccato. E Schopenhauer te lo concia per le feste. Ciarlatano, insipido, stupido, stomachevole, ignorante, la cui sfacciataggine è stata gridata saggezza da' suoi codardi seguaci, vero autore della corruzione intellettuale del secolo. E qui Schopenhauer non può contenere la sua indignazione: «O ammiratori di questa filosofia . . .».³ Come ti dirò? Non ti posso tradurre l'energico epiteto che Arturo appicca a questa filosofia, la lingua italiana è pudica . . .

1. *Vicaria*: o Castel Capuano, a Napoli. Già stanza reale in età normanna, poi durante il vicereame spagnolo Gran Corte della Vicaria, era sotto i Borboni sede dei tribunali e carcere giudiziario. 2. *Altre spiegazioni sulla filosofia di Kant* [n. d. a.]: cfr. *Fragmente zur Geschichte der Philosophie*, paragrafo 13; *Parerga und Paralipomena*, ed. cit., vol. I, p. 101. 3. Cfr. *Parerga*, ed. cit., vol. I, pp. 103 sgg.

A. Ma pure!

D. Poiché sei curioso, ricordati l'epiteto che Dante appicca alle unghie di Taide,¹ ed avrai un equivalente. « Oh ammiratori, » grida Schopenhauer « il disprezzo de' posteri vi attende, e già ne sento il preludio! E tu, pubblico, tu hai potuto per trent'anni tener le mie opere per niente, e per meno che niente, mentre onoravi, divinizzavi una filosofia malvagia, assurda, stupida, vigliacca! L'uno degno dell'altra. Andate dagl'imbecilli e fatevi lodare. Furbi, stupidi venduti, ignoranti ciarlatani, senza spirito e senza merito, ecco quello che è tedesco; non uomini come me. Questa è la testimonianza che innanzi di morire vi lascio. È una disgrazia, dice Wieland, l'esser nato tedesco; Bürger, Mozart, Beethoven ed altri avrebbero detto lo stesso; anche io: "Il n'y a que l'esprit, qui sent l'esprit"». ² Il che significa: — Voi siete degl'imbecilli, e non potete comprendere me, Arturo Schopenhauer.

A. Per Dio, mi sento far piccolo piccolo,³ mi sento divenir imbecille.

D. Comprendi ora perché nessuno ha pensato a lui per lo spazio di trent'anni: i contemporanei non erano à *sa hauteur*. Preferivano i sofisti e i ciarlatani. La nuova generazione, più intelligente, ha gittato via Hegel come un cencio, e si fa intorno ad Arturo. Se vai a Francfort, entra nel grande albergo, e vedrai quanti ufficiali austriaci stanno lì con la bocca aperta a sentire: è Arturo che predica.

A. Schopenhauer deve essere un testone; ha capito una gran verità, che a propagare una dottrina bisogna innanzi tutto render filosofica la spada. Ha operato più conversioni la sciabola di Maometto, che il nostro gridacchiare in piazza. Una buona piattonata mi farebbe subito gridar: — Viva Schopenhauer!

D. Ma Schopenhauer ha ancora altri seguaci. In prima tutti gli uomini dell'avvenire, i malcontenti, gl'incompresi, gl'insoddisfatti, che si tengono fratelli carnali del grand'uomo, e dicono: — Anche verrà il tempo nostro.

A. Seguaci formidabili, perché costoro, impazienti del silenzio che li circonda, parlano essi per cento.

D. Aggiungi le donne, soprattutto dopo che Arturo le ha chia-

1. *Inf.*, XVIII, 131. 2. Cfr. *Parerga*, ed. cit., vol. I, p. 104. Il motto di Helvétius, anche in *Die Welt*, vol. I, l. III, par. 45 e II, cap. XXII. 3. *piccolo piccolo*: così nella « Rivista contemporanea ». Nelle edizioni Morano e nelle successive: « piccolo ».

mate de' fanciulloni miopi, privi di memoria e di previdenza, viventi solo nel presente, dotate dell'intelletto comune agli animali, con appena appena un po' di ragione, bugiarde per eccellenza, e nate a rimaner sotto perpetua tutela.¹

A. Non sono mica confetti.

D. Ma oggi, caro mio, la donna non vuol esser più trattata a confetti: la galanteria è uscita di moda. Vuol sentire la forza; e più gliene dici e gliene fai, e più ti vuol bene. E se te le stai innanzi timido e rispettoso, in cuor suo ti battezza subito per imbecille e comincia a farti la lezione. Hai da far la bocca rotonda, atteggiarti a grand'uomo, animare il gesto e la voce, tenerti in serbo tre o quattro paradossi, il più efficace solletico dell'attenzione, e sputarli fuori a tempo in modi brevi e imperatorii. Poi, oggi la donna vuol esser tenuta una persona di spirito, anzi uno spirito forte, e ti fa l'atea, come un tempo faceva la divota. Vuol anche lei poter filosofare e teologizzare; e come si fa? Mettile avanti Hegel e gli altri sofisti, ed errando tra quelle formole e quelle astrazioni, si vede mancar sotto i piè il terreno e le viene il capogiro. Vuole la scienza, ma la vuole a buon mercato, e ci vuol mettere del suo il meno che si possa.

A. Ed ha ragione. E credo che anche per noi uomini sarebbe meglio così. Ti par egli che un povero galantuomo debba sudar mezza la vita con questi filosofi? E ci fosse almeno certezza di cavarne qualcosa! Ne leggi uno, e quando cacci un grosso sospiro e dici: — È finito —, ne prendi un altro, e ti trovi da capo: nuovo linguaggio, nuove formole, nuovo metodo, nuove opinioni; sicché ti par d'avanzare e stai sempre lì. Una filosofia dovrebbe farsi leggere volentieri fino dalle donne.

D. Che è il caso di Schopenhauer. Il quale, avendo fatti frequenti viaggi, e tenutosi lontano dall'insegnamento, non ha niente di professorale e scolastico. Scrive alla buona, bandite le formole ed ogni apparato scientifico, con linguaggio corrente e popolare. Prevede tutto.² Come vi è di quelli che hanno l'intendimento duro, ti ripete la stessa cosa a sazieta'. Dopo di aver filosofato un poco, per non ti stancare, varia lo spettacolo, come se volesse dirti: — Andiamo ora a prendere il thè. — Allora in luogo di ragionare ti fa un po' di

1. *Parerga und Paralipomena*, capitolo sulle Donne, e l'altro sulla Politica [n. d. a.]: cfr. *Parerga*, rispettivamente capp. xxvii e xi, ed. cit., vol. II, pp. 649 e 256. 2. *Prevede tutto*: così nella «Rivista contemporanea» e nella seconda edizione dei *Saggi* (1869). La frase, caduta già nella prima edizione, manca nelle successive.

conversazione, ed esce in contumelie, invettive, paragoni, aneddoti, citazioni spagnuole, greche, latine, italiane, inglesi, francesi, che sono come la salsa della scienza. Sicché è un piacere a leggere, soprattutto per i dilettanti e le dilettanti di filosofia. Si vanta di chiarezza e di originalità, e se non te ne accorgi, te lo annunzia lui a suon di tromba. Non si contenta di esser chiaro, ma vuole che tu lo sappia, e perciò ha la civetteria della chiarezza, girando e rigirando la stessa cosa in molti modi. Dice delle cose spesso più vecchie di Adamo, ma le pensa col suo capo, le dice alla sua maniera; l'originalità è nell'abbigliamento. Di sotto al mantello del filosofo traspare l'uomo bilioso, appassionato, sicuro di sé, provocatore, dispettoso, sicché ti par di vederlo con una mano occupato a dare de' pugni e con l'altra a lisciarsi ed ammirarsi. Ti solletica, ti diverte, ti riscalda. Pensa, dunque, quanti dovranno essere i suoi seguaci, soprattutto in Italia, dove questa volta non potranno ripetere la vecchia canzone delle nebbie germaniche. Questa filosofia è cosa solida, tutta carne ed ossa.

A. E che è più, nemica dell'idea. Sarebbe un gran bene a tradurla fra noi. Ma son curioso di sapere in che modo ha potuto formare il mondo senza l'idea; perché l'idea mi fa paura, e ben vorrei cacciarla via, e non so.

D. Schopenhauer l'ha cacciata via con un tratto di penna, cosa facilissima. Senti un po'. Kant avea detto che tutto è ideale, un fenomeno del cervello. Il mondo è la mia immagine: io non conosco il sole, né la terra, ma solo un occhio che vede il sole, una mano che sente la terra; tutto quello che io conosco, l'intero mondo, non è per sé, ma per un altro, è un oggetto per il soggetto, la visione di colui che vede, in una parola, immagine, fenomeno. È il diventare di Eraclito, le ombre di Platone, l'accidente di Spinoza, il velo ingannevole di Maia degl'Indiani, simile ad un sogno, o a quella luce di sole sull'arena che di lontano si scambia per acqua.¹ Togliete il soggetto, colui che vede, e il mondo non esisterebbe più.

A. A questo modo noi siamo de' burattini, ed il mondo è una commedia.

D. Certo; ma dietro le scene c'è il vero reale, la cosa in sé, fuori de' nostri occhi. Ora, come gli uomini non si contentano

1. È il diventare . . . acqua: riecheggia quasi testualmente *Die Welt*, vol. I, l. I, par. 3. Il «velo ingannevole di Maja» ricorre via via, nell'opera dello Schopenhauer, per indicare l'apparenza delle cose.

di essere chiamati burattini, anche quelli che sono, e vanno pescando la scienza da molti secoli, era cosa troppo crudele dir loro: — La scienza è dietro le scene, e non la vedrete mai; ciò che vedete è apparenza. — I tre sofisti, volendo contentare il genere umano, dissero: — Consolatevi; l'apparenza è il medesimo che l'essenza; dietro le scene non ci è nulla. — Ed andarono scribacchiando volumi, quando dopo Kant non restava a fare che la cosa più semplice del mondo.

A. Cosa?

D. Spingere un'occhiatina dietro le scene. Ecco la gloria di Schopenhauer. Ha schiusa la porta e ci ha trovato il reale, la cosa in sé, il *Wille*.

A. Cosa vuol dir *Wille*?

D. Il volere.

A. Ci voleva molto a trovar questa!

D. È l'uovo di Colombo. Ora pare cosa facile; e ciascuno dice: — Anch'io l'avrei trovato. — La scoperta di Schopenhauer è più importante ancora che la scoperta dell'America, perché, come dice con giusto orgoglio l'inventore, è la verità delle verità, l'ultima scoperta, la sola cosa che restava a fare in filosofia. Eppure da tanto tempo si era intravveduta questa verità. I Cinesi e gl'Indiani l'avevano alzata a principio religioso; il cristianesimo non ha voluto intendere che questo con la sua storia del peccato originale; la troviamo in bocca al popolo, quando dice che il tempo non «vuol» piovere, attribuendo in tutte le lingue la volontà non solo agli uomini, ma alle universe cose: il che dice non per figura poetica, ma per un sentimento confuso del vero. Anche i filosofi greci, che stavano più vicini all'antica sapienza braminica e buddistica, vi si accostano: sicché ci hai proprio il *consensus gentium*. Tra gli altri Empedocle si può chiamar proprio il precursore di Schopenhauer: perché il filosofo agrigentino, che Arturo chiama «ein ganzer Mann», un uomo compiuto, mette a capo del mondo non l'intelletto, ma amore ed odio, vale a dire il «volere», l'attrazione e la repulsione, la simpatia e l'antipatia.¹ E poichè Empedocle è tenuto da molti un pitagorico, si dee credere che questa verità l'abbia rubata a Pitagora; e se Gioberti avesse saputo questo, tenero com'era

1. *Ueber den Willen in der Natur - Fragmente zur Geschichte der Philosophie* [n. d. a.]: cfr. rispettivamente *Ueber den Willen*, ed. Brasch, vol. I, p. 634; *Fragments*, paragrafo 2, e *Parerga*, ed. cit., vol. I, p. 38.

della filosofia pitagorica,¹ si sarebbe fatto il più caldo propugnatore di questa dottrina, nata, come filosofia, in Italia, e avrebbe accresciuto con un altro ingrediente il nostro primato. Ma Gioberti non ci ha pensato, e la gloria rimane intera a Schopenhauer; perché il vero inventore non è colui che trova una verità, ma colui che la feconda, l'applica, ne cava le conseguenze, come dice non so più qual francese citato da Schopenhauer, un momento che temeva gli si contrastasse il brevetto d'invenzione.

A. La mia meraviglia è che Kant a due dita dalla scoperta non l'abbia veduta.

D. Kant, mio caro, una volta caduto nel fenomeno, non ne poteva più uscire. E la mia meraviglia è piuttosto, come non abbia conchiuso a rigor di logica, che tutto è fenomeno. Poiché se è vero che il fenomeno suppone il noumeno o la cosa in sé, è vero anche che secondo il suo sistema questa necessità è tutta subbiettiva, fondata sulla legge di causalità, anch'essa forma dell'intelletto. E credo non gli mancasse la logica, ma il coraggio. Perché, cominciato a filosofare per fondare la scienza, e trovatosi da ultimo nel vuoto, come si afferrò per la morale al categorico imperativo, così per la metafisica salì alla cosa in sé. Ma era un infliggere agli uomini il castigo di Tantalo; un dir loro: — La cosa in sé c'è, ma non la conoscerete mai, perché trascende l'esperienza. — Ora Schopenhauer ha fatto un miracolone, ha detto all'esperienza: — Dammi la cosa in sé —, e l'esperienza glie l'ha data. I filosofi si sono tanto assottigliato il cervello intorno a questa faccenda, e non ci era che da farsi una piccola interrogazione. Cosa son io? Io sono un fenomeno, come tutto il resto, perché mi considero nello spazio e nel tempo, forme necessarie del mio intelletto; il mio corpo è un oggetto tra gli oggetti; i suoi moti, le sue azioni mi sono così inesplicabili, come i mutamenti di tutti gli altri oggetti. Kant si è fermato qui, e per questa via non si va a Roma, voglio dire non si va al reale. Dovea replicar la domanda: — Cosa son io? — Ed avrebbe avuto la risposta: — Io sono il *Wille*. — Mi muovo, parlo, opero, perché voglio. Né tra il mio corpo e il mio volere ci è già relazione di causa e di effetto, perché così cadremmo nella legge di causalità; l'atto della volontà ed il moto corrispondente del corpo non sono due stati ob-

1. Allude all'esaltazione del pitagorismo, « gloria italiana »: cfr. *Del Primato morale e civile*, parte seconda; Bruxelles 1844, t. II, pp. 37 sgg.

biettivamente diversi, ma la stessa cosa in due modi diversi, una volta come immediata, ed un'altra come immagine offerta all'intelletto. Così il moto del corpo non è altro che l'atto della volontà obbiettivato, fatto immagine, come dice Arturo; il volere è la conoscenza *a priori* del corpo, e il corpo è la conoscenza *a posteriori* del volere.¹

A. Conoscenza! conoscenza! Adunque anche il volere cade sotto la conoscenza; e tutto ciò che si conosce abbiamo pur detto che è un fenomeno del cervello. Conosco così, perché il cervello è fatto così.

D. Ma il volere è una conoscenza immediata, indimostrabile, fuori delle forme dell'intelletto, non logica, non empirica, non metafisica, e non metalogica, che sono le quattro classi a cui Schopenhauer riduce tutte le verità; è una conoscenza di un genere proprio, e si potrebbe chiamare per eccellenza la « Verità filosofica ».²

A. Mi pare una sottigliezza. Immediata o mediata, è sempre una conoscenza; e mi pare che quel maledetto cervello ci entri un po' anche qui.

D. Mi pare e non mi pare. Tu stai col parere, e qui si tratta di una verità, che anche i fanciulli la veggono. Ora quello che vale del tuo corpo, vale di tutti gli altri; sicché il *Wille* è il reale o la cosa in sé dell'universo, e la materia è lo stesso *Wille* fatto visibile.³

A. M'immagino che una volta oltrepassato il fenomeno, ed afferrato il vero reale, Schopenhauer debba navigare a vele gonfie nel mare dell'essere.

D. T'inganni. Schopenhauer apre un po' la porticina di Kant, e guarda il *Wille*. Kant avea detto: — Niente si sa. — A questo i tre impostori risposero: — Tutto si sa. — Schopenhauer ha piantato le tende tra quell'ignoranza assoluta e quell'assoluto sapere, ed ha conchiuso: — Una sola cosa si sa e si può sapere, il *Wille*. — Ma non appena saputo il venerato nome, si è affrettato a chiuder la porta. Cosa è il *Wille* in sé stesso, fuori del mondo? Cosa fa? Come se la passa? Ci è un altro ordine di cose diverso dal nostro? Altri mondi? E questo mondo, qual è la sua origine? Quale la sua destinazione? Quale il suo perché? Non domandare, mio caro, ché la porta è chiusa. Schopenhauer non l'hai da confondere con quei ciarlatani, che pare si facciano ogni giorno una conversazione con

1. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, vol. I, par. 18 [n. d. a.]: cfr. *Die Welt*, ed. Frauenstädt, Lipsia 1878, vol. I, l. II, p. 122. 2. *Ibid.*, pp. 124-5. 3. *Ibid.*, par. 21.

Domeneddio, e ne scoprano tutti i segreti. Ti dà una filosofia modesta e seria.

A. Una filosofia che non è filosofia; perché ti lascia in bianco tutt'i problemi che la costituiscono.

D. È già un gran merito l'aver dimostrato l'insolubilità di questi problemi, l'impossibilità della metafisica. Finora si è creduto che l'intelletto ci è stato dato per conoscere; e quando un dabben filosofo ti ammonisce che la natura è inconoscibile, si suole replicare: — Perché dunque abbiamo la ragione? A che serve l'intelletto? — Serve a mangiare e bere, a far danari, agli usi pratici della vita — risponde Schopenhauer. — La natura dà a ciascun essere quello che gli è bisogno a vivere, e niente di più. L'intelletto può attingere le relazioni, e non la sostanza delle cose.¹

A. Bravo! Non possiamo noi vivere senza la metafisica? Anzi la metafisica è stata sempre nemica dello stomaco, lasciando stare i conti che ti tocca a fare con Campagna, se la prendi sul serio.

D. L'intelletto può intendere ciò che è nella natura, ma non essa natura.

A. Mi pare che a poco a poco ti stai dimenticando del *Wille* e ti stai innamorando della natura.

D. È vero. Succede anche a Schopenhauer. Volevo dire che l'intelletto non può conoscere il *Wille*, la cosa in sé, e tanto meno quello che ci sta più su . . .

A. Roba da lasciarla a' teologi. Mi par di udir predicare un santo padre sull'insufficienza della ragione, e quindi sulla necessità della rivelazione. Ma ti confesso che più parli e meno ti capisco. Dici che non possiamo conoscere il *Wille*, e prima hai detto che Schopenhauer l'ha conosciuto, senza però l'intervenzione del cervello, a quel che pare.

D. Con un «distinguo» tutto si chiarisce. Ci è *Wille* e *Wille*. Il *Wille* assoluto è inconoscibile; perché conoscere l'assoluto è una contraddizione ne' termini. Tutto ciò che si conosce, come conosciuto, cade sotto la forma del nostro intelletto, e quindi è un relativo. Il *Wille*, come libero, può stare in riposo, e può prendere tutte le forme che gli piace, oltre della nostra; e fin qui sappiamo che c'è, ma non sappiamo cosa è. Il *Wille* che conosciamo è il *Wille* «in noi», un *Wille* relativo sottoposto alle forme dello spazio e del

1. Sull'intelletto vedi l'opera principale, II, 287-89 [n. d. a.]: cfr. *Die Welt*, ed. cit., vol. II, cap. XV, pp. 161 sgg.

tempo, ed alle leggi di causalità, perciò accessibile all'intelletto.¹

A. Vale a dire è un fenomeno come tutti gli altri.

D. Il primo fenomeno che ci può dar ragione degli altri.

A. Ma allora non mi stare a predicare che Schopenhauer ha scoperta la cosa in sé! Gran cosa in sé codesta che è un relativo! Ci sento un odore di ciarlataneria.

D. Schopenhauer non è ciarlatano, perché ti ha limitata egli stesso la conoscenza del *Wille*.

A. Ma allora questo *Wille* potrebbe essere non il primo, ma un prodotto egli medesimo di qualcos'altro che non sappiamo e che sarebbe la vera cosa in sé.

D. Potrebbe. Ma che importa a noi? Quello che c'importa è che il *Wille* si trova al di sotto di tutti i fenomeni, ed è la cosa in sé «per noi»: così è spiegato il mondo.

A. Ma neppur questo mi entra. Non è strano il dire che nella pietra ci stia il *Wille*? Concepirei più che ci stesse l'idea, se Campagna non fosse lì.

D. Gli è che sei avvezzo a vedere il *Wille* o il volere con l'occhio volgare. I filosofi plebei non sanno concepire il volere che a' servigi dell'intelligenza. Ora tu devi con uno sforzo d'astrazione scindere dall'intelletto il volere; e cosa rimane? Uno stimolo cieco, inconscio che sforza ad operare.² Ecco il *Wille* di Schopenhauer.

A. Dunque il principio di tutte le cose è uno stimolo cieco, inintelligente? Non mi va.

D. Altrimenti dà di muso nell'idea, o piuttosto in Campagna.

A. Dunque ...

D. Dunque guarda un po' intorno, e dimmi se non trovi dappertutto il *Wille*. In un mondo dove tutto è fenomeno, è lui il vero reale che dà alle cose la forza di esistere e di operare. E non solo gli atti volontari degli animali, ma l'intero organismo, la sua forma e condizione, la vegetazione delle piante, e nel regno inorganico la cristallizzazione, ed insomma ciascuna forza primitiva che si manifesta ne' fenomeni chimici e fisici, la stessa gravità, considerata in sé e fuori dell'apparenza, è identica con quel volere che troviamo in noi stessi. Egli è vero che negli animali il volere è posto in moto da' motivi, nella vita organica dell'animale e della pianta dallo stimolo, nella vita inorganica da semplici cause nel senso stretto

1. Idem, II, 634-36 [n. d. a.]: cfr. *Die Welt*, ed. cit., vol. II, cap. xxv, pp. 367 sgg. 2. *Ibid.*, vol. I, l. II, par. 23.

della parola; ma questa differenza riguarda il fenomeno, lascia intatto il *Wille*. Apri ora le orecchie, che viene il meglio. L'intelletto è stato generalmente tenuto come il principio della vita, l'essenza delle cose; vedi che ci accostiamo all'idea. Di qui l'ordine e l'armonia universale, il progresso, la libertà, e quel tale divinizzare il mondo. Ma poiché Schopenhauer ha preso l'umile *Wille*, creduto una semplice funzione dell'intelletto, e te lo ha sollevato al primo gradino, l'intelletto è divenuto affatto secondario, un fenomeno che accompagna il *Wille*; ma che gli è inessenziale, che mette il capo fuori, solo quando il *Wille* apparisce nella vita organica, quindi un organo del *Wille*, un prodotto fisico, un essere non metafisico. L'intelletto può andare a spasso senza che il *Wille* vada via: anzi nella vita vegetale e inorganica non ci è vestigio d'intelletto, e perciò non è il volere condizionato alla conoscenza, come tutti sostengono, ma la conoscenza è condizionata al volere,¹ come sostiene Schopenhauer.²

A. Capisco, capisco. Finora ti confesso che ridevo tra me e me del *Wille*, e dicevo: — È infine una parola, il nome di battesimo della cosa in sé, che Schopenhauer ha aggiunto alla dottrina kantiana. — Ma l'amico è fino, e veggio dove va. Celebriamo i funerali dell'idea.

D. In effetti, il *Wille*, operando alla cieca, non è legato da alcuna necessità come l'idea, o come la sostanza di Spinoza. Assolutamente libero, può starsene con le mani in saccoccia, nella maestà della quiete. Quando sente un prurito, un pizzicore, esce dalla sua immobilità e genera le idee.

A. E d'altri, lui pure con l'idea!

D. Rassicurati. Non è l'idea di Hegel, ma sono le idee di Platone, «species rerum», tipi e generi, fuori ancora dello spazio e del tempo.

A. Sono dunque concetti.

D. Adagio. Le forbici non ti hanno potuto ancora cavar di capo la filosofia.³ Hai da sapere che per Schopenhauer i concetti sono semplici astrazioni cavate dal mondo fenomenico, come l'essere, la sostanza, la causa, la forza, ecc., hanno un valore logico, non

1. *alla conoscenza . . . al volere*: così nelle edizioni Morano. Nella *Rivista contemporanea*: «condizionato dalla conoscenza . . . condizionata dal volere». 2. *Ueber den Willen in der Natur*, Prefazione [n. d. a.]: cfr. *Ueber den Willen*, ed. cit., vol. I, p. 565. 3. *la filosofia*: così nelle edizioni Morano. Nella *Rivista contemporanea*: «la filosofia sofistica».

metafisico, sono un pensato, non un contemplato. Stringi e premi, il concetto non ti può dare che il concetto. E ci voleva la sfacciataggine di Hegel per fondare la filosofia sopra i concetti. Le idee al contrario sono il primo prodotto del *Wille*; non generano, anzi sono generate, e sono, per dir così, l'abbozzo o l'esemplare del mondo, perfettamente contemplabili.¹ Così in questa teoria trovi raccolte le più grandi verità della filosofia, la cosa in sé di Kant, le idee di Platone, e l'unità o il monismo immanente di Spinoza. Uno è il *Wille*, immanente nelle cose, anzi le cose non sono che esso medesimo il *Wille* messo in movimento, la luce è l'apparenza del *Wille*.

A. Allora Schopenhauer è panteista.

D. Che importa?

A. Bagattella! Hai dimenticato, debbo tornare in Italia. L'idea puoi avventurarla qualche volta, con certe cautele, perché anche i Governi hanno le loro idee; soprattutto se la pronunzii in plurale, volendo ciascun ministro averne parecchie a suo uso. Ma col panteismo non ci è scappatoia.

D. Consolati dunque. Schopenhauer non è panteista, perché il suo mondo rassomiglia piuttosto al diavolo che a Dio. Panteista, dice Arturo, è colui che divinizza il mondo, trasformando l'idea in sostanza o in assoluto, e facendo della ragione il suo organo. L'idea come sostanza opera fatalmente e ragionevolmente . . .²

A. Credevo che il panteismo consistesse nell'ammettere una sostanza unica, immanente, quale si fosse il suo nome, sostanza, idea,

1. Sulle idee vedi l'opera principale, I, libro terzo, dove trovi un'esagerata teoria estetica [*n. d. a.*]: cfr. *Die Welt*, ed. cit., vol. I, l. III, par. 30-52. Riguardo all'estetica dello Schopenhauer, fondata sul «tipo», platonicamente inteso, nella quinta lezione del corso zurighese su Dante: «Schopenhauer, il quale sorge ora dopo lungo oblio sull'orizzonte, ora che le maggiori stelle della filosofia sono scomparse, è colui che, più logico di tutti, ha portato alle sue ultime conseguenze la teorica. Il poeta, secondo lui, dee nell'individuo considerar solo l'essenziale, il genere di esso, e perciò sua materia sono le idee nel senso platonico, le specie delle cose, sciolte dalla loro temporanea esistenza. E perché il poeta possa salire dalle singole cose alle loro idee, dee egli medesimo sciogliersi dalla sua individualità, obbliarsi, per dir così, come individuo ed esser genere; allora non gli si presenteranno individui, ma idee, e l'idea è ciò solo che ci è d'interessante nell'individuo. Ora la poesia è appunto il contrario, e se è la morte di qualche cosa è la morte dell'idea, perdendosi nel particolare, fino a smarrir la coscienza di sé stessa, fino ad obbliarsi». Cfr. *Pagine sparse*, a cura di B. Croce, Bari 1934, pp. 32-5, e ora *Lezioni e saggi su Dante*, a cura di Sergio Romagnoli, Torino 1955, pp. 582-91. 2. Cfr. *Parerga*, ed. cit., vol. I, pp. 18-43; vol. II, cap. V, p. 105.

o *Wille*; ma poiché Schopenhauer m'assicura il contrario, come dovrò chiamarlo?

D. Chiamalo monista,¹ e ti tirerai d'impaccio. L'idea dunque, come ti dicevo, opera fatalmente, perché opera ragionevolmente, onde l'ottimismo, quell'andar sempre di bene in meglio secondo leggi immutabili, che dicesi progresso. — Ma se è così, — dice Schopenhauer — come spiegare il male e l'errore?

A. Hai messo il dito nella piaga. Bel Dio è codesto mondo, un misto di follia e di sciocchezza e di birberia. L'idea quando l'ha concepito si doveva trovare nell'ospedale de' pazzi.

D. Schopenhauer perciò ha congedato l'idea e ci ha messo il *Wille*, cieco e libero, che fa bene e male, come porta il caso. Il quale, se se ne stesse quieto, sarebbe un rispettabile *Wille*; ma come ha de' ghiribizzi, gli viene spesso il grillo di uscire dalla sua generalità e farsi individuo. Questo è il suo peccato: di qui scatuisce il male. È il «*principium individuationis*», quello che i cattolici chiamano la materia o la carne, che genera il male.² Potrebbe dire: — Non voglio vivere —, e sarebbe Dio; ma quando gli viene in capo di dire: — Voglio vivere —, diventa Satana. La vita è opera demoniaca.

A. Veggo che questo *Wille* dee essere un asino, un buffone ed un briccone; oh, sì che avevo ragione quando dissi che la vera idea del mondo, colui che lo governa, è Campagna; più ci accostiamo a questo tipo, e più ci accostiamo alla verità.

D. Il *Wille* è essenzialmente asino finché non produce il cervello.

A. E come tutt'a un tratto diviene dottore? Voglio dire se non ha conoscenza, come può produrre la conoscenza?

D. Da padre asino non può nascere un figlio dotto?

A. Lasciamo lo scherzo. Perché?

D. Perché vuole. Il *Wille* può tutto, e quando vuol conoscere, ti forma un cervello. Non l'ho io detto che il *Wille* ama la vita? E finché vuol vivere come pietra o come pianta,³ non gli viene in capo il cervello, perché può farne senza. Ma quando gli si presenta l'idea dell'animale, e dice: — Voglio essere un animale —, ti forma il cervello, essendo l'intelletto, come ti ho detto, necessario alla vita animale.⁴ Ed il *Wille* maritato all'intelletto è quello che dicesi comunemente anima.

1. *Parerga*, II, cap. V [n. d. a.]: cfr. ed. cit., vol. II, p. 105. 2. Cfr. *Die Welt*, vol. I, l. II, par. 23-5. 3. *Ibid.*, par. 25. 4. *Ibid.*, par. 27.

A. Un intelletto che nasce da un *Wille* inintelligente è un miracolone più grosso che quello di san Gennaro.

D. Non più grande che quello che trovi ne' fatti più ordinarii. Una pietra che cade in virtù della legge di gravità è un miracolo così grosso, come che l'uomo pensi. Tutti questi miracoli li fa il *Wille* perché vuole così.

A. Cioè a dire, che se la pietra cade, gli è che vuol cadere?

D. Certamente.

A. E s'io ti gittassi dalla finestra, vorresti andar giù a fracassarti il cranio?

D. Io sono un essere complesso. Il mio corpo vorrebbe, perché sottoposto anche lui alla legge di gravità.

A. Avevo creduto finora che nella vita inorganica il movimento venga dal di fuori; e che se, per esempio, la pietra cade, gli è perché io le do la spinta . . .

D. Non solo, ma perché ella è pietra e non uccello. Cade perché la sua natura porta così; e in questo senso diciamo che vuol cadere.

A. Ma allora questo *Wille* non lo capisco più. Se siegue certe leggi nell'ordine fisico; potrebbe seguirle pure nell'ordine morale; e se opera secondo leggi fisse, non è più *Wille*, ma idea, è un *Wille* intelligente.

D. Pensa a Campagna.

A. Qui non ci sente. Credevo questo *Wille* un asino ed un bufone; ora mi parli di leggi.

D. Il *Wille* è libero finché non vuol niente; ma quando vuole qualche cosa . . .

A. Fermiamoci qui. Un *Wille* che non vuole è una contraddizione ne' termini; perché l'essenza del *Wille* è il volere.

D. Ma, come libero, può anche volere non volere.

A. È una sottigliezza. Ma lasciamo star questo. Che cosa lo spinge a volere?

D. Un pizzicore interno.

A. È una facezia. Il volere è un desiderio che suppone il bisogno; il bisogno suppone una mancanza; e la mancanza presuppone un'essenza, un essere con certe determinazioni, con una propria natura. Il *Wille* dunque non può essere un primo, perché presuppone l'essere, e quindi l'idea.

D. Pensa a Campagna.

A. Rispondi così quando non hai che rispondere.

D. Se m'interrompi sempre, non la finiremo più. Dicevo che quando vuole qualche cosa, il *Wille* non è più libero, dovendo adoperare tutti i mezzi che vi conducono: allora è sottoposto a leggi, le quali perciò riguardano il *Wille* fenomenico, non il *Wille* in sé stesso.¹

A. Ma dunque, volendo qualche cosa, il *Wille* si propone un fine e vi applica i mezzi. E mi vuoi dare a credere che sia un asino, che non adoperi ragionevolmente, che non sia intelligente?

D. Ma questo lo fa inconsapevolmente, a modo di uccello, che volendo sgravarsi delle uova, comincia a raccogliere delle pagliuzze e si costruisce il nido. L'uccello non sa neppure a qual uso è destinato il nido. Fa tutto questo non perché lo pensa, ma perché lo vuole.²

A. È un giochetto di parole. Manca la coscienza, non l'intelligenza. Non basta volere, bisogna sapere, con coscienza o no, poco importa. Il tuo *Wille* se è cieco, può volere quanto gli piace, che non sarà buono a nulla, neppure a formare la pietra. In ogni formazione si suppone convenienza di mezzi col fine; e questo è opera dell'intelligenza. Un *Wille* cieco che ti forma il mondo! Il volere, mio caro, non basta, ci vuole il sapere. Voglio andare a Parigi, e se non so la via e ci giungo, sarà per caso: ma tra le cento, novantanove volte non ci giungerò.

D. Ma il *Wille* è cieco non perché sia propriamente un asino, ma perché non si può dire che pensi e rifletta; opera senza coscienza.

A. Ma chi ti ha detto che l'idea operi con coscienza, e pensi e rifletta? Sappiamo che la Natura opera spontaneamente e inconsapevolmente; se ne dee cavar per conseguenza che operi irragionevolmente? E quando Hegel vede l'idea nella pietra, credi tu che l'idea la rifletta e pensi? Se il *Wille* fa quello che si richiede allo scopo propostosi, è un essere ragionevole, è l'idea. Non m'interrompere. Qui non c'è a rispondere altro che un: — Pensa a Campagna!

D. Se vuoi vedere qual differenza corra tra il *Wille* e l'idea, pon mente alle conseguenze. Dall'idea nasce un mondo ragionevole e perciò ottimo; dal *Wille* nasce un mondo irragionevole e perciò pessimo.³

1. *Ibid.*, par. 28-9. 2. *Ibid.*, par. 23 e 28. 3. *Dall'idea . . . pessimo*: così nella « Rivista contemporanea ». Nelle edizioni Morano e nelle successive:

A. Il che non prova che il *Wille* non sia un'idea: prova solo che sia un briccone. Chi vuole una cosa cattiva e vi adopera i mezzi, lo chiamiamo malvagio, ma non irragionevole.

D. La vita per l'idea è il suo medesimo svolgersi progressivo secondo le sue leggi costitutive. Per il *Wille* la vita è un peccato; maledetto il momento che dice: — Io voglio vivere! — Vivendo cessa di esser libero, s'imprigiona nello spazio e nel tempo, entra nella catena delle cause e degli effetti, diviene un individuo, si condanna al dolore ed alla miseria,¹ scendendo con le proprie gambe in questa valle di lagrime, come Empedocle ed il *Salve Regina* chiamano il mondo.

A. E perché mo tutto questo?

D. Perché il *Wille* come infinito non può appagare sé stesso sotto questa o quella forma, dove trova sempre un limite. Prendere dunque una forma è la sua infelicità; il suo peccato, la sua miseria è nel dire: — Io voglio vivere.

A. Farebbe dunque meglio a dire:² — Io voglio morire.

D. Certamente. La morte è la fine del male e del dolore, è il *Wille* che ritorna sé stesso, eternamente libero e felice. Vivere per soffrire è la più grande delle asinità. «Se la vita è sventura, / perché da noi si dura?»³ La vita è un fenomeno, un'apparenza, «pulvis et umbra», vanità delle vanità;⁴ dove non ci è altro di reale che il dolore; e se ne toglie il dolore, rimane la noia.

A. Mi pare che ti sii distratto; e che da Schopenhauer sii caduto in Leopardi.

D. Leopardi e Schopenhauer sono una cosa. Quasi nello stesso tempo l'uno creava la metafisica e l'altro la poesia del dolore. Leopardi vedeva il mondo così, e non sapeva il perché. «Arcano è tutto / fuorché il nostro dolor.»⁵ Il perché l'ha trovato Schopenhauer con la scoperta del *Wille*.

A. Forseché Leopardi non ti parla di un «brutto poter, che ascoso a comun danno impera», e forse non gli appicca subito dopo «l'infinita vanità del tutto»?⁶ Mi par che questo sia propriamente

«Dall'idea nasce un mondo irragionevole e pessimo». 1. Cfr. *Die Welt*, vol. I, l. IV, par. 54-59. 2. *meglio a dire*: così nella «Rivista contemporanea». Nelle edizioni Morano e nelle successive: «meglio dire». 3. *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, vv. 55-6. 4. Cfr. Orazio, *Carm.*, IV, VII, 16 («Pulvis et umbra sumus») e *Eccle.*, I, 2. 5. *Ultimo canto di Saffo*, vv. 46-7. 6. *A se stesso*, vv. 14-6.

il *Wille*, giacente sotto tutta quella serie di vane apparenze che dice si mondo.

D. Con questa differenza, che il Potere del Leopardi è la materia eterna dotata di una o più forze misteriose; laddove il Potere di Schopenhauer è una forza unica, il *Wille*, e la materia è il velo di Maia, una sua apparenza. L'uno è materialista, l'altro è spiritualista.

A. Come dunque hanno potuto riuscire nelle stesse conseguenze? Che dalla materia nasca un mondo cattivo, si concepisce; il materialismo è una di quelle parole che mi fa tanto paura quanto il panteismo; ma lo spiritualismo è una parola che suona così bene all'orecchio, l'arca santa della religione, il palladio della civiltà cattolica, una specie di passaporto che ti fa entrare senza sospetto in Napoli ed in Torino, in Austria ed in Francia, e fino in Pietroburgo, il vero *Verbum*, la parola delle parole, a cui battono le mani con ugual compiacenza la santa fede e la vera libertà, gli assolutisti e i liberali . . .

D. I liberali di Napoli . . .

A. I liberali ben pensanti, i liberali onesti di tutt'i paesi. — Cosa sei tu? — Sono spiritualista. — E con questo talismano l'onestà ti spunta sulla fronte, e ti si fa lieta accoglienza in tutta l'Europa civile. Sono spiritualista, e Ferdinando II mi farà una lettera di raccomandazione al Papa, Luigi Napoleone mi farà girar Parigi senza accompagnamento, e Cavour mi farà cavaliere di San Maurizio.¹ Non ridere; ché parlo da senno.

D. Vedi dunque ch'io ti ho raccomandato una buona filosofia, perché Schopenhauer è spiritualista.

A. E s'accorda con Leopardi che è materialista! Non credevo² più alla filosofia, ma credevo alla logica: ora non credo più nemmeno alla logica.

D. Leopardi, sotto nome di un filosofo greco, dice: — La ma-

1. *Cavour*. . . *San Maurizio*: sembrerebbe, ma non è, una professione di anti-cavourrismo. Già nel '56 scriveva da Zurigo, in data 6 maggio, a Diomedeo Marvasi: «È curioso! senza accorgermi qui mi son fatto piemontese. Circondato da mazziniani furibondi, che per sistema attaccano ogni atto del governo piemontese, io, nemico di ogni esagerazione, spesso mi oppongo. Trovo per esempio che Cavour ha fatto quanto si poteva nella *falsa* posizione in cui si trovava»; *Lettere da Zurigo a D. Marvasi* (1856-1860), a cura di B. Croce, Napoli, Ricciardi, 1913, p. 22. 2. *Non credevo*: così nelle edizioni Morano. Nella *Rivista contemporanea*: «Non credo».

teria è *ab aeterno* —;¹ e dal seno della materia vede germinare l'appetito irrazionale, e quindi l'ignoranza, l'errore, le passioni, in una parola il male. Schopenhauer ha detto: — La materia non esiste, è un concetto, un'astrazione; ciò solo che esiste è l'appetito, il *Wille*. — Tutti e due dunque ammettono lo stesso principio, ma l'uno lo profonda nella materia, e l'altro gli fa della materia un semplice velo. Il *Wille* di Schopenhauer è quasi l'anima de' cristiani, che scende nel corpo come in un carcere, costretta a convivere con lui, ma tenendosene distinta e lontana per tema di contagio, e sospirando al momento della separazione, che dicesi morte ed è la vera vita. Salvo che nella dottrina religiosa l'anima è il bene, ed il male è nel corpo; laddove per Schopenhauer il male è nello spirito, nel *Wille*, e la materia è lo stesso *Wille* quando si degna di comparire, il suo fantasma. Ecco perché Leopardi e Schopenhauer si accordano nelle conseguenze, ponendo a principio del mondo lo stesso Potere cieco e maligno; e poco rileva che nell'uno sia una forza della materia, e nell'altro una forza che si manifesta sotto aspetto di materia: ne nasce lo stesso «ergo».

A. Capisco. Lo spiritualismo comincia ad entrarmi in sospetto. E Schopenhauer m'ha guastata questa bella parola. È il destino di tutte le parole che al primo entrare nel mondo sono belle e festeggiate, e poi, tira tu e tira io, si sconciano, s'invecchiano, s'imbruttiscono, fanno paura. E so molte parole che molti anni fa ti riempivano le scarselle ed ora te le vuotano. Lo spiritualismo era una delle poche parole rimase a galla in tanti naufragi; ed eccoti ora costui che me lo sconcia. E come oggi non basta più dire: — Son liberale —; ma hai da spiegare se la tua libertà è la vera o la falsa, quella degli onesti o quella de' bricconi; così ora ci sarà il vero e il falso spiritualismo. Il vero e l'onesto spiritualismo presuppone l'opposizione, la guerra accanita tra lo spirito e il corpo; dove nel falso spiritualismo spirito e materia sono fratelli cugini.

D. Anzi germani; anzi la stessa cosa sotto due diversi aspetti. Perché secondo Schopenhauer l'opposizione tra materia e anima è un antico pregiudizio filosofico, introdotto da Cartesio, e accre-

1. *ab aeterno*: cfr. *Operette morali*, il *Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco*: «Le cose materiali, siccome elle periscono tutte ed hanno fine, così tutte ebbero incominciamento. Ma la materia stessa niuno incominciamento ebbe, cioè a dire che ella è per sua propria forza *ab eterno*»; *Tutte le opere*, a cura di Francesco Flora, Milano 1940, vol. I, p. 972.

ditato da' ciarlatani sotto l'altro nome di natura e spirito. La sola, la vera distinzione è tra fenomeno e noumeno, o cosa in sé. Il *Wille* è il *Wille*, ed il mondo è il suo fenomeno, la sua ombra, i suoi occhi. Tutto è vanità; il *Wille*, lo spirito solo, è.

A. Un'empietà sotto linguaggio cristiano. Perché qui lo spirito non è la ragione, ma il cieco appetito, origine del peccato; è lo spirito del male.

D. Precisamente. Il *Wille* non solo è peccatore, ma è il solo peccatore. Tutt'i nostri peccati è lui che li fa.

A. E noi siamo impeccabili?

D. Impeccabili.

A. Schopenhauer comincia di nuovo a piacermi, non ostante il suo falso spiritualismo. Mi sento già correr pel sangue l'innocenza di un bambino. Se arriva a dimostrare che l'uomo non pecca, faremo per innanzi tutto quello che vogliamo.

D. Come se finora avessimo fatto quello che non vogliamo!

A. Ti so ben dire che finora ho fatto molte cose che non avrei voluto fare.

D. È una illusione. Tu sei un fenomeno del *Wille*, e quello che hai fatto gli è che il tuo *Wille* lo ha voluto.

A. Spesso mi è venuto il ticchio di gridare in piazza:— Viva la libertà!

D. E perché non lo hai fatto?

A. Per paura di Campagna.

D. Vale a dire che se non avessi avuto paura l'avresti fatto. Tutti facciamo secondo la nostra natura. Il *Wille* prendendo forma d'individuo non è più libero, ma è questo o quello, cioè condizionato così o così, col tale e tale carattere. E, datosi un carattere, opera secondo quello. Ora, operare secondo il carattere, è fare quello che si vuole.¹

A. Un abuso di linguaggio. Perché fare quello che si vuole è in sostanza fare quello che si può. Ma in certi casi di due cose io posso farle tutte e due; e se fo l'una, so che poteva fare anche l'altra, e non l'ho voluta. Sono dunque perfettamente libero.

D. Un abuso di linguaggio, una illusione del cervello. Perché hai fatto così e non così?

A. Per la tale e tale ragione.

1. Cfr. *Die Welt*, vol. I, l. IV, par. 55; vol. II, cap. XLIII.

D. E questa tale ragione ti ci ha indotto con la stessa fatale necessità con cui la legge di gravità opera nella pietra. La pietra cadendo non fa peccato, perché ubbidisce alla sua natura; il ladro rubando non fa peccato, perché ubbidisce al suo carattere.

A. Ma la pietra non può non cadere; dove il ladro può non rubare.

D. Non capisci ancora. Supponi che il ladro prima di rubare esiti, e gli si affacci l'inferno, i comandamenti di Dio, il disonore, la carcere, ecc.; cosa farà? Se non ruba non è virtù, ma effetto necessario del suo carattere; ha un carattere tale che quelle immagini gli facciano effetto. E se ruba, non è peccato, perché, posto il suo carattere, potea così poco tenersi dal furto, come la pietra dal cadere. Uomo libero è «*contradictio in adiecto*»; perché uomo è un essere condizionato e determinato; in modo che basta conoscer bene il carattere di uno per indovinare quello ch'egli farà. Capisci ora perché l'uomo è impeccabile?

A. E la morale? E il dovere?

D. Il dovere, dice Schopenhauer, è un'altra astrazione; nessuno ha il dritto di dire: — Tu devi —; ed uno de' difetti di Kant è l'esser venuto fuori col suo categorico imperativo. Dovere e non dovere suppone una libertà di scelta che contraddice al concetto dell'uomo. Dimmi pure: — Non devi ammazzare —; io ammazzerei, se il mio carattere porta così, e non farò peccato.

A. E se t'impiccano?

D. M'impiccano giustamente.

A. Come? Comincio a dubitare che il tuo cervello se ne vada passeggiando. E perché m'hanno da impiccare? Dove non ci è colpa, non ci è pena. Di che dovrò rispondere io?

D. Non della tua azione, ma del tuo carattere. Perché sei fatto così?

A. Oh bella! e che c'entro io? È il *Wille*, quel birbone del *Wille* che m'ha fatto così.

D. E se t'impiccano, non è te che impiccano, ma il *Wille*.

A. Anche questa! Il dolore lo sento io.

D. Vale a dire lo sente il *Wille*; perché quello che ci è in te di vero reale è il *Wille*; tutto l'altro è fenomeno.

A. Ma il *Wille* che è in me è lo stesso *Wille* che è in colui che m'impicca.

D. Sicuro.

A. Allora il *Wille* che impicca è lo stesso che il *Wille* ch'è impiccato.

D. Sicuro.

A. Comincia a venirmi il capogiro.

D. Anzi è questa la base della morale. Quando saremo persuasi che in tutti è un solo e medesimo *Wille*, ci sentiremo fratelli, attirati l'uno verso l'altro da reciproca simpatia. E poiché lo stesso *Wille* è pure negli animali, anzi nelle universe cose, ci si accenderà nel cuore una simpatia universale . . .¹

A. Anche per l'asino . . .

D. Nostro fratello, come tutto il resto. La qual simpatia diventerà una profonda compassione quando penseremo che tutti per colpa del *Wille* siamo infelici, tutti condannati irremissibilmente al dolore. Ed in luogo di farci guerra l'un l'altro, ci compatiremo a vicenda e ce la prenderemo con l'empia Natura che ci ha fatto così.

A. Come dice Leopardi.²

D. Bene osservato. Per Leopardi il principio etico o morale è la compassione . . .

A. Anche verso i birbanti!

D. Sicuro, anzi un po' più di compassione ancora; perché non sono loro i colpevoli, ma l'empia Natura; non possono fare altrimenti di quello che fanno; e sono da compiangere come i malati ed i pazzi. Se gli uomini si guardassero a questo modo, non ci sarebbe più né invidia, né sdegno, né gelosia, né ambizione, né odio; il vocabolario sarebbe ridotto ad una sola parola, la compassione.

A. Veggo un giovine ricco, pieno d'ingegno e di dottrina, amato dalle donne, onorato, festeggiato; e gli dovrei dire: — Ho compassione di te! — Mi sfiderebbe a duello, credendo mi beffi di lui.

D. E sarebbe uno stupido. Ma se avesse un dito di cervello avrebbe compassione di sé e di te e di tutti gli altri. Il piacere è negativo, incapace di soddisfare il *Wille* infinito;³ ed attendi, e di sotto i più desiderati piaceri vedrai scaturire la noia e il dolore. Il piacere è un'apparenza labile, sotto la quale sta inesorabile il solo e il vero reale, il dolore. E dimmi in fede tua, se la ricchezza, la bellezza, l'ingegno, la gloria sia altra cosa che larva ed illusione.

1. *Die beiden Grundprobleme der Ethik*, 212 [n. d. a]: cfr. parte seconda, par. 19; ed. Brasch, vol. II, p. 377. 2. Cfr. *La ginestra*, vv. 123-35. 3. Cfr. *Die Welt*, vol. I, l. IV, par. 58.

A. Mi sembri un san Paolo.

D. Spesso a sentir parlare Leopardi e Schopenhauer ti par di udire un santo padre.

A. Un santo padre in maschera. Guardali bene in viso, e vedrai spuntare le corna del diavolo.

D. Infine una filosofia nemica dell'idea, nemica della libertà, nemica del progresso, credevo dovesse piacerti.

A. Sissignore. Vado a Napoli, prendo Campagna sotto il braccio, e gli dico: — Ho compassione di te! Sei sì contento: misero, di che godi? Sei così baldanzoso: misero, di che insuperbisci? Tu e l'ultimo «lazzarone» di Napoli siete la stessa cosa. — Campagna m'accarezza la barba, se me la lascia, e mi fa certi occhi, come volesse dirmi: — Eppure finirai con la forca. — Ed io allora: — Bello mio, e cosa ci guadagni? Non sai, Campagna mio dolce, che, secondo la nuova filosofia, impiccando me, impicchi te stesso. E se mi dà uno schiaffo, quello schiaffo ritorna sulla tua faccia, e se mi bastoni, io prendo un'aria di compassione, e dico: povero Campagna, non sai che bastoni te stesso.¹

D. Questo pare una caricatura, ed è la verità.

A. Il difficile è che ci si creda.

D. La verità, dice Schopenhauer, citando un antico, è nel pozzo; e come vuol mettere il capo fuori, le si dà sulle dita. Ma finisce col farsi largo. E vedi un altro vantaggio. Con questa filosofia non solo l'idea e la libertà va via, ma la patria, la nazionalità, l'umanità, la filosofia della storia, la rivoluzione.

A. Sei un furbo. Quando sto per tirare un calcio a Schopenhauer, hai l'arte d'ingraziarmelo un'altra volta.

D. Finirai con un: — Viva Schopenhauer!

A. Eppure Kant, suo maestro, predisse la rivoluzione, e ti parla sempre di dritto, di patria, di libertà. La sua morale fa perdonare alla sua metafisica.

D. Il contrario, uomo contraddittorio.

A. Perché mi chiami contraddittorio?

D. Perché ora parli secondo il pensiero, ed ora secondo la paura.

A. Hai ragione. Qualche volta mi dimentico di Campagna.

D. In Kant avvenne l'opposto, come nota l'arguto discepolo.

1. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, par. 63 [n. d. a.]: cfr. *Die Welt*, ed. cit., vol. I, l. IV, pp. 419 sgg.

Perché, insino a che stette a costruir la metafisica, ragionò col cervello; ma come si vide innanzi l'edificio bello e compiuto, si spaventò e si ricordò di Campagna, vale a dire dell'antico e del nuovo Testamento, e ragionò con la paura e col pregiudizio. Così, perché ne' Comandamenti della legge di Dio trovi una litania di «devi» e «non devi», immaginò un dovere assoluto o categorico, lui che aveva prima considerato l'assoluto come trascendente ed ipotetico. E col dovere venne fuori l'immortalità dell'anima, il premio ed il castigo, fondamento egoistico della morale volgare, la libertà congiunta col concetto di un Dio creatore, come se esser creato ed esser libero non fosse una contraddizione, e disconoscendo la massima che «operari sequitur esse»,¹ vale a dire che ciascuno fa così perché è così. A questo modo Kant, credendo di filosofare, non ha fatto che teologizzare, ed ha perduto ogni merito e credito, quando a corona dell'opera ti fa comparire in ultimo una teologia speculativa.²

A. La paura è un gran filosofo.

D. Schopenhauer ha gittata giù questa filosofia della paura, ed attenendosi alla metafisica, ed aggiungendovi il *Wille*, ha creato, come a buona ragione si vanta, la sola filosofia che dar ti possa una morale ed una teoria politica. Io debbo rispondere delle mie azioni, perché son io che le fo; il mio torto è d'esser io e non tu, e non qualsiasi altro.³

A. E che colpa ci ho io d'esser nato così?

D. La colpa è del *Wille*, che facendo un uomo cattivo ha avuto un cattivo capriccio.

A. E tocca a me pagarne la pena? Questo mi ricorda quel maestro, che volendo castigare un marchesino, e non osando toccare i magnanimi lombi, sferzava i suoi compagni di scuola.⁴

D. Uno sciocco paragone. Hai dimenticato che tutto è *Wille* e che tu stesso sei *Wille*; onde la pena la porta sempre il *Wille*. Ecco un fondamento incrollabile di morale, che non ha trovato né il giudaismo, né il cattolicesimo, né il panteismo, né il materialismo:

1. «L'operare tien dietro all'essere.» 2. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, 586. — *Die beiden Grundprobleme der Ethik*, 119-126 [n. d. a.]: cfr. *Die Welt*, II, par. 8 e *Die beiden*, ed. Brasch, vol. I, p. 610. 3. *Die beiden Grundprobleme der Ethik*, p. 91 e seg. — *Parerga und Paralipomena*, vol. I, par. 9 [n. d. a.]: cfr. *Die beiden*, ed. cit., vol. II, p. 313 e *Parerga*, ed. cit., vol. II, cap. VIII. 4. *quel maestro . . . scuola*: allude alla novella di re Corrado; *Novellino*, XLVIII dell'edizione Gualteruzzi. Cfr. *Storia*, p. 74.

la gloria è tutta e solo di Schopenhauer. Il quale, assicurata la morale, pensa a darti una ricetta anche per la politica. Sta' attento.

A. Son tutt'orecchie. Qui sta il nodo. Una filosofia per me è vera o falsa, benedetta o maledetta, secondo che mi accosta o mi discosta da Campagna.

D. Immagina che Campagna ci senta, e vedi se non batterebbe lui prima le mani. Senti prima quello che dice de' liberali d'oggi-giorno. Costoro, nota Schopenhauer,¹ si chiamano ottimisti, credono che il mondo abbia il suo scopo in sé stesso, e che noi navighiamo diritto verso la felicità. E perché veggono la terra travagliata da ogni maniera di mali, ne accagionano i Governi, e predicano che tolti questi si avrebbe il paradiso in terra, si raggiungerebbe lo scopo del mondo. Il quale scopo del mondo, a tradurlo nel giusto linguaggio, non è che il loro scopo, quello di mangiare e ubbriacarsi, crescere e moltiplicarsi, senza darsi una pena al mondo.

A. Campagna dice che lo ha detto tante volte lui.

D. A intenderli, parlano di umanità e di progresso; in sostanza pensano al ventre. Immaginano che lo Stato abbia una missione; che sia l'organo, l'istrumento del progresso; il che significa nel loro linguaggio, dispensiero d'impieghi e di quattrini per loro. Ma ecco la verità. Gli uomini sono di natura bricconi e violenti, e sarebbe la terra popolata di assassini e di ladri, se lo Stato non fosse lì ad assicurare le proprietà e la vita. Questa è la sua missione; e quando un Governo ti protegge da' ladri e dagli omicidi, sei un briccone tu se gli contendi l'autorità e gli dici: — Dammene una parte anche a me. — E perciò tutt'i governi presenti d'Europa sono ottimi, perché tutti provvedono alla sicurezza, e noi, volevo dire i demagoghi, sono i veri turbatori della quiete pubblica.

A. — Merita la croce di san Gennaro — mi dice Campagna.

D. Ora siccome gli uomini sono inchinevoli al male ed alla violenza, e si fanno regolare nelle loro azioni non dalla ragione, ma dal *Wille*, cioè dagl'istinti e dalle passioni, lo Stato non dee a reggerli adoperare la persuasione, ma la violenza. Perché gli uomini, quanto sono violenti, tanto sono codardi, e non ubbidiscono che alla paura: fatti temere, e sarai ubbidito.

1. *Parerga und Paralipomena*, vol. II, cap. IX. — *Die Welt als Wille und Vorstellung*, vol. II, cap. XVII [n. d. a.]: cfr. *Parerga*, ed. cit., vol. II, cap. IX, p. 275; e *Die Welt*, ed. cit., vol. II, cap. XVII, p. 205.

A. Campagna dice che la logica dovrebbe ridursi a questo solo argomento.

D. La forza dev'essere nelle mani di un solo uomo; perché dove il potere è diviso tra più persone, ivi la forza è sparpagliata e meno efficace. D'altra parte lo Stato monarchico è più conforme al *Wille*. Prima di tutto, un solo *Wille* c'è. Poi guarda intorno. Vedrai le api, le formiche, gli elefanti, i lupi e gli altri animali, quando sono in processione, aver sempre innanzi un solo di loro, come re. Una società industriale, un esercito, un battello a vapore non ha che un solo capo. L'organismo animale è monarchico, perché il cervello solo è il re. Anche il sistema planetario è monarchico. Il re è l'incarnazione del popolo, e può ben dire: — Il popolo son io.¹

A. Campagna dice che si dovrebbe farlo direttore della cassa a sovvenzione de' giornalisti.

D. Non m'interrompere. Un re, un capo dello Stato, che mantenesse la giustizia per tutti, è però un semplice ideale, e l'ideale è di natura eterea e facile a svaporare. A dargli perciò un po' di consistenza, come in certe sostanze chimiche, che non istanno mai pure ed isolate, ma commiste con altre sostanze, è pur forza che nello Stato s'introducano altri elementi, come la nobiltà, il clero, i privilegi. Tutto questo sente un po' d'arbitrio e di violenza; ma è meglio così, che uno Stato regolato dalla pura ragione; perché non rompi con le consuetudini e ti assicuri maggiore stabilità. Vedi al contrario gli Stati Uniti, dove domina il diritto puro, astratto, sciolto da ogni elemento arbitrario. Ivi il più abietto materialismo con la sua compagna indivisibile, l'ignoranza: ivi la stupida bigottaria anglicana, una brutale rozzezza congiunta con la più sciocca venerazione della donna. Aggiungi la crudeltà contro i Neri, gli omicidii spessi ed impuniti, i duelli brutali; disprezzo del diritto e della legge, cupidigia delle terre de' vicini, scorrerie e spedizioni a modo di assassini, corruzione ed immoralità.² Tal frutto ti dà la repubblica. La quale dovrebbe esser rifiutata specialmente dagli uomini d'ingegno, che sono sempre sopraffatti da' molti ignoranti; dal monarca al contrario prediletti e festeggiati. La monarchia è conforme al *Wille*; la repubblica è una costruzione artificiosa, un frutto della riflessione, un'eccezione nella storia, non pure poco

1. La parte politica è tolta quasi a parola dal cap. IX, *Parerga und Paralipomena* [n. d. a.]: cfr. *Parerga*, ed. cit., vol. II, specialmente pp. 271-2.

2. Cfr. *Parerga*, ed. cit., vol. II, p. 270.

durabile, ma contraria a civiltà, veggendo come in tutti i tempi e presso tutt'i popoli le arti e le scienze non sono fiorite che nelle monarchie. Non ti pare?

A. In me ci è lotta fra il *Wille* ed il cervello. Il *Wille* vuol dir sì; ed il cervello fa boccacce, e susurra: — Grecia, Roma, Italia.

D. La Grecia fu un'apparizione efimera; Roma è tutta nel secolo di Augusto; e l'Italia fu una vera, una lunga barbarie, come tutto il Medio evo. Del resto, se vuoi che il tuo *Wille* la vinca, non hai che a studiare Schopenhauer.

A. E sarà il meglio. Ma non consideri che la monarchia oggi non basta ad assicurarti il collo; ché ci si è infiltrato il veleno della costituzione. E di qual monarchia parla Schopenhauer?

D. Fa buon animo; ché Arturo ha pensato anche al tuo collo. Un re costituzionale, egli dice, è ridicolo, come gli Dei di Epicuro, che pensano ad ingrassare in cielo, e non si prendono cura di quaggiù. Se lo tenga l'Inghilterra, che lo ha caro; ché s'affa alla sua natura. Ma noi siamo veramente buffoni, quando ci poniamo addosso il *frack* inglese.¹ Una delle più stupide istituzioni è quella de' giurati, perché nelle grossolane teste del volgo non può entrare che un «calculus probabilitum», e non sa distinguere verosimiglianza da certezza, e pensa sempre alla bottega ed a' figli. Lo lodano d'imparzialità; imparziale il «malignum vulgus»!² La libertà della stampa può esser tenuta come una valvola di sicurezza contro le rivoluzioni, vero sfogatoio de' mali umori; ma d'altra parte è come la libertà di vender veleno. Perché tutti gli spropositi che si stampano s'imprimono facilmente nel cervello de' gonzi; e di che non è capace uno sciocco quando si è fitta una cosa in capo?³

A. Cari giurati, cara libertà della stampa, cara costituzione, vi fo un addio. Mi sento i peli più tranquilli sul mento. Ma ci resta la patria, la nazionalità, che è qualcosa di peggio. Non ci avevo pensato.

D. Ma ci ha pensato Schopenhauer. Il *Wille* esiste solo nell'individui; patria, popolo, umanità, nazionalità sono astrazioni, concetti vuoti. Pensano altrimenti gli spinosisti moderni, e sopra tutti quel corrompiteme di Hegel, la cui mediocrità avrebbero potuto i tedeschi legger nella volgarità della sua fronte, se avessero studiato

la scienza della fisionomia; la natura aveva scritto sulla sua faccia: uomo ordinario.¹ Ora costui e con esso i ciarlatani moderni sostengono che ultimo scopo dell'esistenza è la famiglia e la patria; che il mondo è ordinato armonicamente secondo leggi prestabilite; che la storia è perciò una scienza, ed i fatti de' popoli e non quelli de' singoli individui hanno un interesse filosofico. Se avessero letto Schopenhauer, avrebbero veduto che solo i fatti dell'individuo hanno unità, moralità, significato e realtà, perché il *Wille* solo è cosa in sé. Il molteplice è apparenza, i popoli e la loro vita sono astrazioni, come nella natura è astrazione il genere; e perché solo l'individuo, non l'umanità, ha reale unità, la storia dell'umanità è una finzione. I fatti storici sono il lungo e confuso sogno dell'umanità; e volerli spiegare seriamente ti fa simile a colui che vede nelle figure delle nuvole gruppi d'uomini e d'animali.² La storia dunque non è scienza, ma un accozzamento di fatti arbitrarii, dove ci può essere coordinazione, non subordinazione. Ed ha più interesse una biografia che tutta la storia della umanità; perché là trovi la eterna pagina del *Wille*, egoismo, odio, amore, timore, coraggio, leggerezza, stupidità, scaltrezza, spirito, genio;³ e nella storia trovi un preteso spirito del mondo, una pura larva, fatti labili e senza significato, usciti spesso dalle più futili cause, come nuvole agitate da' venti. Gli sciocchi, mal contenti dell'oggi, confidano nel domani; e non veggono che il tempo è un fenomeno; che l'avvenire è simile al passato; che niente accade di nuovo sotto il sole; che la superficie muta, ed il fondo rimane lo stesso; e che il mondo rassomiglia a certe commedie italiane, dove sotto diversi intrecci di fatti trovi che Pantalone è sempre Pantalone, e Colombina è sempre Colombina. Poniamo pure che un progresso intellettuale ci sia; non perciò gli uomini saranno mutati; e né istruzione, né educazione varranno a renderli men cattivi e meno infelici; il progresso «morale» è un sogno.

A. Chiudiamo dunque le università e le scuole ed aboliamo tutte le storie.

D. Non dico questo. La storia non è del tutto inutile, perché un popolo che non conosce la propria storia è come un uomo che

1. *Parerga und Paralipomena*, cap. xxix [n. d. a.]: cfr. il capitolo xxix, *Zur Physiognomik*, ed. cit., vol. II, p. 677. 2. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, XI, 422 [n. d. a.]: cfr. *Die Welt*, ed. cit., vol. II, cap. xxxviii, pp. 506 sgg. 3. Cfr. *ibid.*, vol. I, l. III, par. 51, pp. 291 sgg.

non abbia memoria della vita passata, legato al presente come un animale.

A. Ma nell'individuo ci è il *Wille*; il *Wille* ti dà il carattere; ed il carattere ti dà la necessità e la subordinazione de' fatti. Il popolo è una finzione poetica; non ci è *Wille*, non ci è carattere; la sua storia è un ammasso di nuvole a diverse figure; e non so che partito se ne può cavare.

D. Un tantino d'esperienza sempre se ne cava. Una donniciuola che ha fatto sperimento di una medicina in un caso, dove se ne ricordi, può farne uso in un caso simile.

A. Vale a dire che la storia è un medico empirico.¹

D. Credi tu che ci sia veramente una medicina a' tanti mali che travagliano l'umanità? Sono mali incurabili, inerenti alla nostra natura.

A. E la monarchia co' nobili, i preti ed i privilegi?

D. Serve solo ad assicurare il diritto.

A. E questo ti par piccola cosa?

D. Ma, come il piacere è una negazione, ed il solo dolore è, così il diritto non ha niente di affermativo; l'affermazione è nel torto.²

A. Gran testa! Il no vuol dir sì, ed il sì vuol dir no. Questa invenzione merita il primo premio; ed il secondo lo daremo ad Hegel, che dice che il sì ed il no è la stessa cosa.

D. Se non esistesse il torto, non esisterebbe il diritto. Il diritto è la negazione del torto. Lo Stato è il custode del diritto, perché mi difende da chi mi vuol far torto. Perciò è un commissario di polizia, e non un medico. Non può guarirci da' nostri mali; e non sarebbe neppur desiderabile che ci guarisse.

A. Questa è una vera scoperta: ché nessuno l'ha detto ancora. Fin qui dicevo tra me e me: — Anche Leopardi l'ha detto. — Perché Leopardi non crede al progresso, si ride della filosofia della storia, e reputa insanabili i nostri mali. Solo quella faccenda del diritto e del torto non ce la trovo; ma me la ricordo nel padre Bartoli.³ Ma né in Leopardi, né in Bartoli, né in nessuno trovo che la nostra guarigione sia cosa poco desiderabile.

1. Cfr. *Die Welt*, vol. II, cap. XXXVIII. 2. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, par. 62 [n. d. a.]: cfr. *Die Welt*, ed. cit., vol. I, l. IV, par. 62, pp. 400 sgg. 3. nel padre Bartoli: si riferisce, ironicamente, all'opera grammaticale *Il torto e il diritto del «non si può»*, pubblicata dal Bartoli nel 1655 e ristampata in Napoli con le note di Niccolò Amenta nel 1717. Cfr. *Storia*, pp. 566-7 e 634 e le relative note.

D. Perché, se sei guarito dal dolore, ti rimane non il piacere, che è una negazione, ma un nemico ancor più molesto, la noia; e perché, ove tutti fossimo felici, ne verrebbe un accrescimento di popolazione, le cui spaventevoli conseguenze atterriscono ogni più ardita immaginazione.¹

A. Perdona, Gioberti. Bisogna concedere il primato al cervello di Schopenhauer. Il tuo cervello non avrebbe saputo trovar questa: e sì che ne ha trovate tante. E che razza di mondo è dunque costesto? La patria è un'astrazione; l'umanità è una finzione; la storia è un giochetto di nuvole; l'individuo è condannato immedicabilmente al dolore ed alla noia. Perché viviamo dunque? uccidiamoci. Bella, adorabile, pietosa morte,

*chiudi alla luce omai
questi occhi tristi, o dell'età reina.*²

D. Leopardi si è troppo affrettato a tirar la conseguenza. Schopenhauer da questo inferno, che chiamasi vita, ha saputo cavar fuori il paradiso: e qui è veramente che spicca un volo d'aquila.

A. Sfido Schopenhauer a tirare altra conseguenza che il suicidio.

D. Valga. Senti ed impara. Gl'indiani ed i cristiani hanno trovata la vera medicina. Bisogna morire, ma senza cessar di vivere.³

A. Che è il mezzo più comodo a contentare la vita e la morte.

D. Il *Wille* desidera di vivere, corre sempre alla vita; la vita è il suo eterno presente. E vivere significa abbandonarsi alla soddisfazione di tutt'i desiderii ed i bisogni. Dapprima opera come cieco stimolo, senza conoscenza, e dice: — Voglio vivere. — Poi si dà un cervello dotato d'intelletto, riconosce sé stesso nella immagine cosmica, e dice ancora: — Voglio vivere. — Nell'uomo si dà non solo un intelletto, come negli animali, ma una ragione; e dice sempre: — Voglio vivere. — E come la vita, cioè a dire la soddisfazione de' bisogni e de' desiderii, gli è più difficile nella forma d'uomo, si è costruito un cervello più artificioso, sì che l'intelletto è più acuto e rapido, e vi ha aggiunta la ragione, la facoltà dell'assoluto secondo i tre ciarlatani, e che in sostanza è stata dal *Wille* messa in compagnia dell'intelletto per i suoi bisogni. Perché l'intelletto provvede solo al presente; laddove la ragione, facoltà de' concetti,

1. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, par. 395 [n. d. a.]: cfr. *Die Welt*, ed. cit., vol. I, l. IV, par. 62, p. 414. 2. *Amore e morte*, vv. 98 («Bella morte, pietosa») e 106-7. 3. Cfr. *Die Welt*, vol. I, l. IV, par. 68.

astrae, generalizza, coordina, subordina, lega il presente al passato e predice l'avvenire. Armato di queste due armi potentissime, il *Wille* sotto forma d'uomo s'abbandona al piacere di vivere; ed è qui la fonte della sua infelicità: perché di desiderio pullula desiderio, bisogno genera bisogno, e non ci è verso che si appaghi, e vive agitato.

A. Bisogna trovargli un calmante.

D. E questo sedativo glielo dà la ragione. Perché, fatta dolorosa esperienza della vita, in qualche uomo di giudizio la ragione parla così: — Non t'accorgi che gl'individui sono sogni fuggevoli, che tutto passa, che il piacere è un'apparenza, che il voglio vivere, l'amore della vita è la radice de' tuoi mali? — E non puoi uscirne altrimenti che facendo guerra al *Wille*, cioè a' desiderii, alle passioni, considerando tutte le cose a cui gli uomini tengon dietro, piaceri, onori, ricchezze, come vuoti fantasmi, uccidendo in te la volontà di vivere o di godere. «Sustine et abstine»:¹ segui questo principio, e ricovererai² la pace dell'anima.

A. La pace della sepoltura.

D. Capisci ora cosa vuol dir morire senza cessar di vivere. Vivi, ma rinunciando a' godimenti della vita, come cosa vana; il che è dato di fare solo all'uomo fornito di ragione. Gli animali e tutte le cose vogliono vivere; tu solo ti puoi mettere al di sopra della vita; perché, fatto esperto dalla ragione, che non si arresta agl'individui, ma con la memoria del passato e l'anticipazione dell'avvenire ti dà come in uno specchio la conoscenza universale, puoi farti questa domanda: — A che serve la vita? e da tanto affannarsi e correrle appresso qual guadagno se ne cava? «le jeu vaut-il bien la chandelle?».³ E quando ti persuaderai che la vita non vale la pena che un galantuomo si dà per lei . . .

A. Cosa farò?

D. Ucciderai il *Wille* che t'alletta alla vita.

A. Cioè il *Wille* uccide sé stesso.

D. Certo. Il *Wille* si afferma e si nega, come libero ed onnipotente. Per mezzo della ragione arriva alla sua negazione. E come l'atto generativo è il centro del *Wille*, quando vuol vivere, hai per

1. L' Ἀνέχου καὶ ἀπέχου («sopporta e astieniti») di Epitteto, la massima fondamentale della morale stoica, nel suo esasperato soggettivismo. 2. *ri-covererai*: forma trecentesca, di stampo purista, per «riacquisterai». 3. Cfr. *Die Welt*, vol. II, capp. XXVIII e XLV.

prima cosa ad astenerti da' piaceri carnali, e poi castigare la carne con digiuni, cilizii, astinenze.

A. Come sant'Antonio nel deserto.

D. I bramini ed i santi saranno il tuo esemplare; e la ricetta si può ridurre in queste tre celebri parole: castità, povertà, ubbidienza. Così vivere è morire, senza che debba aver ricorso al suicidio, rifugio degli animi deboli.¹

A. E questo mentre gli altri si divertono, e mi danno la baia?

D. Anzi tu a loro. Perché da tutta l'altezza della tua calma guarderai come da sicuro porto gli uomini in tempesta. E farai come Schopenhauer, il quale, mentre nel Quarantotto gli uomini correvano come impazzati gli uni contro gli altri, se ne stava osservandoli con un cannocchiale, e se la rideva sotto i baffi, e diceva: — Fatevi ammazzare voi, ch'io me ne sto qui a contemplare il *Wille*. — In effetti, se gli uomini si rendessero persuasi che la libertà, l'umanità, la nazionalità, la patria e tutte le altre cose per le quali si appassionano, sono astrazioni ed apparenze, ciascuno se ne starebbe quieto a casa sua, si appiglierebbe alla vita contemplativa così in privato, come in pubblico, ed in luogo di correre in piazza e affaticarsi e tormentare sé e gli altri, sdraiato su di un canapé e fumando saporitamente a modo di un turco, vedrebbe a poco a poco evaporare tra' vortici del fumo la sua individualità e si sentirebbe puro *Wille*.

A. Il canapé e la pipa ci è di soverchio: ché chi vuol morire vivendo, dovrebbe far senza anche di questo. M'immagino il povero Schopenhauer come un monaco della Trappa, martire della castità, della povertà, della ubbidienza, dolce come un agnello, e il corpo tutto piaghe per i cilizii.

D. Schopenhauer mangia divinamente, si prende tutti i piaceri che gli sono ancora possibili, e grida e schiamazza sempre, tiranneggiato dal *Wille*. Se gli nomini Hegel, diviene una tempesta, e per calmarlo gli devi fare un elogio della sua chiarezza e della sua originalità.

A. A che serve dunque la filosofia?

D. La filosofia è una conoscenza teoretica, che non ha niente a fare con la pratica. È la ragione così poco atta a renderti virtuoso, come è l'estetica a renderti artista. Ciascuno fa secondo sua natura; né puoi essere santo, se non ci hai vocazione, vale a dire se il

1. Per tutto il brano, cfr. *Die Welt*, vol. I, l. IV, par. 60-8.

Wille non ti ha dato carattere da ciò. Come si nasce poeta, così si nasce santo: «Velle non discitur»;¹ perciò Schopenhauer non ti dà un precetto, non dice: — Tu devi uccidere in te il desiderio di vivere. — Nessun divieto, nessun categorico imperativo. Descrive le azioni degli uomini, non le impone. La conoscenza del mondo come fenomeno opera qual motivo, e ti lega alla vita; la conoscenza del mondo come essenza opera qual sedativo, e ti distacca dalla vita. La quale conoscenza non è necessario che te la dia la filosofia; basta che la sia immediata. Quello che è necessario, è che tu abbi la predisposizione a santità, la grazia.²

A. Abbiamo cominciato con Kant e terminiamo con sant'Agostino. A me credo che mi manca la grazia; perché quella faccenda della castità, della povertà e dell'ubbidienza non mi entra. Io voglio vivere allegramente; e quando si dee crepare, creperemo. O se caso incontra, per il quale la vita mi torni incomportabile, amo meglio ritornare in grembo al *Wille* tutto a un tratto, che avvicinarlici lentamente con una lunga morte sotto nome di vita. Preferisco Leopardi a Schopenhauer.

D. Hai torto. Leopardi s'incontra ne' punti sostanziali della sua dottrina con Schopenhauer; ma gli sta di sotto per molti rispetti. Primamente Leopardi è poeta; e gli uomini comunemente non prestano fede ad una dottrina esposta in versi; ché i poeti hanno voce di mentitori.

A. Ma Leopardi ha filosofato anche in prosa.

D. Non propriamente filosofato; ché a filosofare si richiede metodo. E questo è una delle glorie di Schopenhauer. Si sono tenute tante controversie sull'analisi e sulla sintesi, sulla psicologia e sulla ontologia. Non si era letto Schopenhauer, la cui opera sarebbe stata nella bilancia la spada di Brenno. Analisi e sintesi, dice Arturo, sono vocaboli impropri, e dovrebbe dirsi induzione e deduzione. Ora il metodo filosofico non è per niente diverso da quello di tutte le scienze empiriche, e dee essere analitico, che è quanto dire induttivo, prendere a fondamento l'esperienza e da quella cavare i giudizi: al che si richiede una facoltà apposita, ch'egli chiama la facoltà del giudizio, posta di mezzo fra l'intelletto e la ragione, l'intelletto che vede e la ragione che forma i concetti. Il filosofo vede e non dimostra. E te lo prova la stessa parola «evidenza», la

1. «Il volere non si impara.» 2. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, 321 [n. d. a.]: cfr. *Die Welt*, ed. cit., vol. I, l. IV, par. 55, pp. 347-8.

quale è derivata manifestamente dal verbo vedere. Ma per un antico pregiudizio è invalso che la filosofia debba partire dal generale e scendere al particolare; il che si chiama dedurre, e si fa per via di dimostrazione. E ne è nata l'opinione che senza dimostrazione non ci è vera verità. Ma dimostrare è cosa facilissima, e non vi si richiede che il senso comune; laddove per cavare la verità dagli oggetti si richiede quella tal facoltà del giudizio, che è concessa a pochissimi. Perché a questa operazione è necessario conoscere bene i due procedimenti di cui parla Platone e Kant, l'omogeneità e la specificazione, cioè a dire, cogliere negli oggetti quello che hanno di simile e quello che hanno di proprio, coordinare e subordinare, non andare a salti, non lasciar lacune, rispettare ogni differenza ed ogni somiglianza. Aggiungi che il metodo dimostrativo è noiosissimo, perché, come nel generale sono contenuti tutt'i particolari, alla prima pagina sai già quello che viene appresso, e gli è come un aggirarti ogni dì nella piazza San Marco; laddove ne' libri di Schopenhauer trovi una varietà infinita che solletica la curiosità e ti fa come viaggiare di una città in un'altra. Oltre a questo, una filosofia fondata sopra concetti generali, come assoluta sostanza,¹ Dio, infinito, finito, identità assoluta, essere, essenza, è come campata in aria e non può mai cogliere la realtà. E qui, pieno il petto di santo sdegno, Arturo fa fuoco addosso a Schelling, ad Hegel ed a tutt'i moderni fabbricatori di concetti.² Costoro ti danno una filosofia di parole, dov'egli ti dà una filosofia di cose. Perché dal suo osservatorio guarda ben bene gli oggetti, vede il simile ed il diverso, e con la sua potentissima facoltà del giudizio ne sa tirare delle verità così nuove, che tu ne rimani muto di meraviglia. E come si arrabatta a ficcartele in capo! Come sa maneggiarle in guisa che ciascuna prenda la forma di paradosso e alletti la tua attenzione! E se ti addormenti, è lui che ti sveglia e ti dice: — Guarda che erudizione! E ve' questo che è un paradosso! Attendi e vedrai con quanta chiarezza ti spiegherò Kant! Sappi che io non leggo storie di filosofia, ma sempre le opere originali! e t'assicuro che penso sempre col capo mio!

A. È vero almeno?

1. *come assoluta sostanza*: così nelle edizioni Morano, con riferimento al concetto di sostanza assoluta di Spinoza, contro cui rivolse la sua critica lo Schopenhauer. Nella *Rivista contemporanea*: «come sostanza, assoluto».

2. *Parerga und Paralipomena*, I, 122. — *Die Welt als Wille und Vorstellung*, II, 121; II, 83 [n. d. a.]: cfr. *Parerga*, ed. cit., vol. I, p. 141 e *Die Welt*, ed. cit., vol. II, cap. VI, p. 68 e cap. VII, p. 91.

D. Lasciamo da banda lo scherzo. È vero. Schopenhauer è un ingegno fuori del comune; lucido, rapido, caldo e spesso acuto; aggiungi una non ordinaria dottrina. E se non puoi approvare tutt'i suoi giudizi, ti abbatti qua e là in molte cose peregrine, acquisti svariate conoscenze, e passi il tempo con tuo grande diletto; ché è piacevolissimo a leggere. Leopardi ragiona col senso comune, dimostra così alla buona come gli viene, non pensa a fare effetto, è troppo modesto, troppo sobrio. Lo squallore della vita che voleva rappresentare si riflette come in uno specchio in quella scarna prosa; il suo stile è come il suo mondo, un deserto inamabile dove invano cerchi un fiore. Schopenhauer al contrario, quando se gli scioglie lo scilinguagnolo, non sa tenersi; è copioso, fiorito, vivace, allegro; gode annunziarti verità amarissime, perché ci è sotto il pensiero: — La scoperta è mia —; distrae e si distrae; e quando ragiona, ti pare alcuna volta che si trovi in una conversazione piacevole, dove, tra una tazza di thé ed un bicchier di *Champagne*, declami sulla vanità e la miseria della vita. Sicché leggi con piacere Schopenhauer e stimi Leopardi.

A. Capisco. Leopardi morì giovine, martire delle sue idee; Schopenhauer continua ancora a morire senza cessar di vivere.

D. Tu fai come i fanciulli, co' quali si è fatto troppo a fidanza; ché questo è un'insolenza bella e buona.

A. Tu vuoi il monopolio dello scherzo. Viva Schopenhauer molti e molti anni ancora, e ci regali un nuovo trattato sul *Wille*. Anzi ti prometto che mi porrò a studiare davvero, e voglio fare una traduzione della sua opera principale e propagarla nel regno di Napoli. Perché penso che dee piacere molto a Campagna che i fedelissimi sudditi si dedichino alla vita contemplativa, facciano voto di castità, di povertà e di ubbidienza, e lasciando lui vittima della vita, passino il tempo a fare una meditazione sulla morte.

D. Ma se vuoi che la tua edizione faccia frutto, hai da bruciare innanzi tutti gli esemplari del Leopardi.

A. Mi pare che Schopenhauer ti abbia inoculata la malattia del paradosso. Abbiamo detto che tutt'e due pensano allo stesso modo.

D. Perché Leopardi produce l'effetto contrario a quello che si propone.¹ Non crede al progresso, e te lo fa desiderare: non crede

1. *Perché . . . si propone*: per il carattere eroico della moralità leopardiana, contrapposto in tutta la pagina al carattere fondamentalmente negativo e decadente del pensiero dello Schopenhauer, cfr. *Storia*, pp. 842 sgg. Sul-

alla libertà, e te la fa amare. Chiama illusioni l'amore, la gloria, la virtù, e te ne accende in petto un desiderio inesausto. E non puoi lasciarlo, che non ti senta migliore; e non puoi accostartegli, che non cerchi innanzi di raccoglierti e purificarti, perché non abbi ad arrossire al suo cospetto. È scettico, e ti fa credente; e mentre non crede possibile un avvenire men tristo per la patria comune, ti desta in seno un vivo amore per quella e t'infiamma a nobili fatti. Ha così basso concetto dell'umanità, e la sua anima alta, gentile e pura¹ l'onora e la nobilita. E se il destino gli avesse prolungata la vita infino al Quarantotto, senti che te l'avresti trovato accanto, confortatore e combattitore. Pessimista ed anticosmico, come Schopenhauer, non predica l'assurda negazione del *Wille*, l'innaturale astensione e mortificazione del cenobita; filosofia dell'ozio che avrebbe ridotta l'Europa all'evirata immobilità orientale, se la libertà e l'attività del pensiero non avesse vinto la ferocia domenicana e la scaltrezza gesuitica. Ben contrasta Leopardi alle passioni, ma solo alle cattive; e mentre chiama larva ed errore tutta la vita, non sai come, ti senti stringere più saldamente a tutto ciò che nella vita è nobile e grande. L'ozio per Leopardi è un'abdicazione dell'umana dignità, una vigliaccheria; Schopenhauer richiede l'occupazione come un mezzo di conservarsi in buona salute. E se vuoi con un solo esempio misurare l'abisso che divide queste due anime, pensa che per Schopenhauer tra lo schiavo e l'uomo libero corre una differenza piuttosto di nome che di fatto; perché se l'uomo libero può andare di un luogo in un altro, lo schiavo ha il vantaggio di dormire tranquillo e vivere senza pensiero, avendo il padrone che provvede a' suoi bisogni:² la qual sentenza se avesse letta Leopardi, avrebbe arrossito di essere come *Wille* della stessa natura di Schopenhauer.

A. Finora abbiamo scherzato. Ora mi fai una faccia tragica.

D. Aggiungi che la profonda tristezza con la quale Leopardi spiega la vita, non ti ci fa acquietare, e desideri e cerchi il conforto di un'altra spiegazione. Sicché se caso, o fortuna, o destino³ volesse che Schopenhauer facesse capolino in Italia, troverebbe Leopardi

l'ideale posizione di un Leopardi «confortatore e combattitore», si veda lo studio di Cesare Luporini, *Leopardi progressivo*, in *Filosofi antichi e moderni*, Firenze, Sansoni, 1947. 1. *alta . . . pura*: riecheggia *Il risorgimento*, vv. 153-4: «Mancano, il sento, all'anima / alta, gentile e pura». 2. *Parerga und Paralipomena*, par. 125 [n. d. a.]: cfr. *Parerga*, ed. cit., vol. II, par. 126, p. 269. 3. *o fortuna, o destino*: riecheggiando Dante, *Inf.*, xv, 46.

che gli si attaccherebbe a' piedi come una palla di piombo, e gl'impedirebbe di andare innanzi.

A. L'ora è tarda; e Schopenhauer mi ha fatto venire un grande appetito; e come non ho la grazia, non posso vincere il *Wille*. Addio.

D. E mi lasci così? Tutto questo discorso rimarrà senza conclusione?

A. La conclusione la tirerò io. Se leggi Leopardi, t'hai da ammazzare; se leggi Schopenhauer, t'hai da far monaco; se leggi tutti questi altri filosofi moderni, t'hai da fare impiccare per l'amor dell'idea.

D. Intendo. Una giovine dicea a Rousseau: — Giacomo, lascia le donne e studia le matematiche.¹

A. Vuoi dire che per me è il contrario. Lascio le matematiche e studio le donne. Voglio tornarmene in Napoli, bruciare tutt'i libri di filosofia, amicarmi Campagna; l'inviterò a pranzo, e faremo una conversazione filosofica sulle belle ragazze. Addio.

D. Ed io mi metto a scrivere l'articolo per la « Rivista contemporanea ».

1. Allude al celebre episodio veneziano raccontato nel settimo libro delle *Confessions*. La battuta è in italiano anche nel testo: « Zanetto, lascia le donne, e studia la matematica ».

— Cosa hai voluto fare, Giovanni Prati, col tuo *Armando*? — La curiosità è desta, e molte sono le scommesse. Chi dice: — Non ci raccapezzo nulla —; e gitta via il libro per disperato. Chi sorridendo di compassione, risponde: — Non vedi? è una seconda edizione del *Faust* o del *Manfredi*. — Bah! — prorompe un terzo: — è «un pensier del suo capo»:¹ è tutta farina del signor Prati.

— Questo libro è un enigma, una sciarada — sentenza un critico.
— Ciò che non si capisce non è una creazione, è un aborto, simile a quel tale «disonor del Golgota»² di Alessandro Manzoni.

E il critico condanna il libro *a priori*.

— Cosa dunque hai voluto fare, Giovanni Prati, col tuo *Armando*? — gridano non i critici per mestiere, ma gli ammiratori, gli amici, i devoti, tutt'i lettori di buona fede, tutti quelli che vorrebbero pure applaudire, se entrasse lor bene in capo cosa sia questo *Armando*.

Pubblicato per la prima volta nella «Nuova Antologia», fascicolo di luglio del 1868 (cfr. la lettera a Antonio Morano dell'8 agosto: «Oggi appunto è uscito l'*Armando* di Prati sulla "Antologia" di Firenze. Non ne ho fatto tirar copie a parte per non divulgarlo troppo»; in *Scritti varii inediti o rari*, a cura di B. Croce, Napoli 1898, vol. II, p. 239), e compreso subito dopo nella seconda edizione dei *Saggi critici* (1869). Il ms. è nella Biblioteca Croce di Napoli. L'*Armando*, parzialmente stampato qualche anno avanti (Torino, Favale e C., 1864), era apparso in edizione definitiva nei primi mesi del '68 (Firenze, Barbèra): il De Sanctis ne trasse occasione per ribadire ancora una volta la falsità della posizione intellettualistica del Prati (dieci anni prima, in data 3 ottobre 1857, scriveva al Villari: «Questa confusione oggi chiamasi sintesi, il più grande affastellatore di questo genere è Gioberti, il più stupido è Prati . . .»; *Lettere a P. Villari*, a cura di F. Battaglia, Torino 1955, p. 46). All'autore del *Satana e le Grazie* egli aveva già dedicato un primo, severo articolo, pubblicato nella rivista torinese «Il Cimento» dell'aprile 1855 e compreso poi in *Saggi critici* (1866), che aveva profondamente offeso lo scrittore di Dasindo. «Passarono altri anni ancora,» ricordava più tardi il De Sanctis «egli mise fuori l'*Armando* e gli amici mi pregarono di scriverne nella "Nuova Antologia". Allora in buona fede credevo che si dovesse dir sempre il vero; di che mi sono ricreduto poi, e ho giurato di non dir più nulla degli scrittori viventi . . . Nel mio articolo sull'"Antologia", feci piovere sul mio biasimo tal nembo di fiori che anche i più ingegnosi restarono ingannati. E il Prati mi venne dinanzi col suo più bel sorriso . . .»; cfr. B. Croce, *Il De Sanctis e Giovanni Prati*, in «La Critica», xxxv, 1937, pp. 315-7.

1. Cfr. *Armando*, parte I, x, ed. cit. del 1868, p. 29, anche per il riferimento al *Faust* e al *Manfredi* di Byron. Il passo è citato più oltre. 2. *Il Cinque Maggio*, v. 101.

Ma il Prati ve l'ha detto, signori. Ve l'ha spiegato nella prefazione con una chiarezza che fa torto alla vostra intelligenza. E poetando quante volte si dimentica di Armando, e pensa a voi, cortesi lettori, e vi spiega e vi torna a spiegare cosa egli ha voluto fare!

Il poeta potrebbe rispondervi: « Ho notato una malattia morale, e scrissi un libro ».¹

E se quest'epigrafe vi pare essa stessa un enigma, il Poeta si prende il fastidio di aggiungere questo commento:

Per una molteplicità di cagioni, inerenti all'indole umana ed esistenti nel mondo esterno, parecchie nature, anche forti, a certi tempi e in mezzo a certe condizioni di società, cascano in ozii, in tedii, in sogni, che hanno quasi il carattere di morbi: a' quali se va accoppiato o il ricordo di qualche fiero disinganno patito, o la tendenza della mente alla negazione, o l'abito della fantasia alle tetraggini, questi mali possono avere esiti dolorosi, e qualche volta orrende catastrofi.

A questi morbi dell'intelletto e dell'anima son preparati i naturali rimedii nelle varie operosità e necessità della vita comune; ma altri e più potenti risiedono nell'ordine della religione e in quello della scienza. Per il più piccolo poi e il più delicato numero di quest'infermi, i farmaci dotati di maggior virtù sono riposti nella grandezza dell'amore e nella gloria dell'arte.

Se pur ciò medesimo basti contro le maligne insidie del Caso; il qual non par del tutto straniero agli andamenti e talvolta alle conclusioni della nostra vita.²

E dopo questo comento si può mai aver l'impudenza di domandare a Giovanni Prati: — Cosa hai voluto fare?

— Teste dure! — risponderebbe: — ho voluto descrivere una malattia.

Chi è Armando? È un malato.

E cosa è questo libro? È il poema di un malato.

Eppure un concetto così semplice, così chiaro non può entrare in capo a nessuno, e tutti a domandare: — Cosa hai voluto fare, Giovanni Prati?

E il buon Prati a rispondere:

*Ti narro un tristo sognator; ti narro
il suo tetro fastidio; e se talvolta
cosa mormora in lui che ti somigli,
non mi chieder di più. Viemmi compagno
per l'aspra landa, e mai non dimandarmi
se sia tutta di spine, o se alcun segno
troveremo di fior. Novo è il mio calle;*

1. Armando, « Ai lettori », epigrafe. 2. Ibid., pp. VI-VII.

*prega per me che ne veggiam l'approdo
con qualche gaudio della trista Musa.*

*Non è Fausto o Manfredo il mio poema,
insigni forme, che imitar non giova.
È un pensier del mio capo . . .¹*

Il Poeta vi chiude la bocca, lettori. Cessate d'interrogarlo e seguitelo.

E anch'io vo' far lo stesso.

Seguiamo il Poeta nel novo calle.

E dove ci sentiamo rapiti, ammalati, tiriamo innanzi, leggiamo avidamente: dove ci sentiamo come arenati e raffreddati, sorge quella ostinata interrogazione: — Ma che diamine hai voluto fare? — ; finché giunti all'ultimo affannati, fra cielo e terra, e col capo intrigatissimo, lasciamo il libro gridando: — Ma che diavolo ha voluto fare Giovanni Prati?

Se ci fosse tempo, il lettore prenderebbe a leggere il libro una seconda volta, e lo stesso mistero in cui s'avvolge il concetto sarebbe pungolo, terrebbe viva la curiosità. Si sono scritti tanti volumi per afferrare il pensiero di Dante o di Goethe!

Ma i lettori sono oggi distratti in molte faccende, e pensano tutti a far l'Italia di un modo o di un altro, ed anche un poco a far danari: e chi vuoi che oggi legga più un libro, o quando per singolare amore al Prati lo abbia letto, si dia la briga di tornare a leggerlo?

Beati i tempi, quando, non essendo ancora fatta l'Italia, il maggior pensiero degl'Italiani era disputare intorno ad un libro di filosofia o di poesia! Tempi sentimentali, maravigliosamente disposti a comprendere Faust, Manfredi, Amleto, Leopardi!² Quel mondo poetico era il nostro; quei sospiri, quei dubbi strazianti, quel grande enigma del mondo, materia di filosofi e di poeti, quel negare e maledire la vita con tanto desiderio e affetto della vita, rispondeva a tutto ciò che di più intimo e contraddittorio si agitava nella nostra mente.

Ma quel mondo poetico non esiste più: cadde flagellato a sangue dall'ironia di Heine;³ cadde quando quella trista generazione di esuli che cercavano una patria, si senti soddisfatta, anzi oltrepassata nelle sue speranze.

1. *Ibid.*, parte 1, x, p. 29. 2. *Manfredi . . . Leopardi*: per l'accostamento, cfr. anche più oltre e il saggio *Alla sua donna*, p. 894, e relativa nota 1.

3. Per lo *Heine*, cfr. p. 981 e relativa nota 2.

Nuove condizioni, nuove passioni, nuovi sentimenti, e per dirla con Prati, novo calle.

Ne' più tristi giorni dell'esilio m'incontravo spesso con un compagno di sentimento e di sventura a parlar di Giacomo Leopardi. Era il nostro poeta di tutt'i giorni, ed il mio amico me ne ragionava con un'ammirazione appassionata e melanconica.

Lo rividi alcuni anni fa. Quell'aria sentimentale era scomparsa dalla sua faccia rubiconda e animata. Gli andai incontro, come ad amico lungamente atteso, e: — Leopardi! — gli dissi, come per trovare una parola che fosse il segno visibile della nostra antica e dolce comunanza. Mi fece un riso sardonico che mi spaventò. — Leopardi! — disse: — con questa parola mi richiami tante illusioni di menti inferme; giacché, mio caro, a dirla qui fra di noi, tutti e due eravamo un po' malati come il Leopardi. Ora io mi son fatto seguace della filosofia positiva, e gitto via l'ozioso fantasticare, e sento una grande compassione per quel cervello malato.

— Ah! briccone! — gli diss'io: — tu mi hai ucciso Leopardi!

La prosa non ha che a gittare un po' di soffio per spegnere ogni fiamma di poesia: essa non ha che a dirle: — Tu sei una malattia!

E quando un mondo poetico è sul finire, esso muore sotto la reazione del buon senso, muore trafitto da queste parole: — Addio, mondo fantastico, immaginario, chimerico, parto di cervelli oziosi e malati!

Quando i tempi nuovi compariscono in un lontano¹ orizzonte, la prima forma che li prenunzia, è l'ironia. E che cosa è l'ironia? È il sentimento della realtà, del tempo nuovo, che si mette dirimpetto quel mondo già tanto venerato, e ride. Quel riso significa: — Ciò che noi credevamo cosa seria era una malattia dello spirito.

Orlando diviene don Chisciotte!

E quando don Chisciotte entra in iscena, tutto un mondo se ne va in frantumi.

Un mondo se ne va, e ne comincia un altro. Comincia il Rinascimento.

Sul limite confuso tra il Medio evo e il Rinascimento apparisce Amleto.

Passa inosservato e incompreso.

Shakespeare stesso è stimato un barbaro.

1. *in un lontano*: così nel ms. e nella «Nuova Antologia». Nelle edizioni Morano e nelle successive: «in lontano».

Il Rinascimento è una reazione pagana mescolata più o meno di cattolicesimo, contemplazione serena, plastica della vita, e che dopo i suoi giorni di gloria e di grandezza andò a finire, come il mondo pagano, in un pretto realismo.

Morì sotto il riso di Voltaire.

In Voltaire ci erano due uomini: l'uomo di lettere e l'uomo di spirito. L'uomo di lettere era classico, disprezzava Shakespeare, scriveva tragedie, scriveva l'*Enriade*. L'uomo di spirito uccise il letterato, e con le sue tragedie e con la sua *Enriade* seppellì tutto il vecchio mondo, e prenunziò nuovi tempi.¹

La parola de' nuovi tempi la pronunziò Diderot: fu l'«ideale».²

Era lo spirito che riprendeva il suo posto; era il Medio evo che si vendicava.

E sorse un mondo filosofico-poetico, una vasta sintesi che abbracciando e spiegando tutto il passato, lo rifaceva, lo ricreava, gli dava nuovo senso.

Questo mondo della filosofia, in difetto di una mitologia propria, fece sue tutte le mitologie, mescolò tutte le forme. Era l'ideale o lo spirito che si sprigionava dal limite di questa o quella forma, e di tutte faceva una semplice sua manifestazione.

In questo idealismo panteistico vedemmo prima ricomparire le streghe e tutt'i neri e torbidi fantasmi del Medio evo, e poi le prische deità e forme pagane tolte dal loro antico piedistallo furono tirate ad altri fini e a un altro contenuto.

Il *Fausto* è l'espressione più vasta di questa dissoluzione e indifferenza delle forme, di questo mondo dello spirito che suggella di sé tutto il passato, e togliendo a quelle creazioni una personalità già esausta e petrificata, ne fa la sua veste e la sua luce, appropriandosi con la stessa indifferenza Elena e Mefistofele.

Questo mondo novo non è uscito dall'immaginazione dell'umanità con forme e limiti propri. Esso è il mondo del puro pensiero, che calando in questa o quella forma vi rimane inviolato ed estra-

1. In *Voltaire . . . nuovi tempi*: sulla posizione letteraria di Voltaire, come critico, storico e autore drammatico, si vedano le lezioni giovanili, *Teoria e storia della letteratura*, a cura di B. Croce, Bari 1926, *passim*. In particolare sull'*Henriade*: «Era il secolo in cui si compose il poema della ragione, l'*Enriade*»; ivi, vol. II, p. 211. Ma sul poema, cfr. anche il giudizio più propriamente letterario nel saggio *Alla sua donna*, p. 896 e nota relativa. 2. L'«ideale»: si riferisce all'articolo *Beau* dell'*Encyclopédie* (1751), alla definizione del «beau idéal», ripresa ed esaltata dalla critica idealistica tedesca, dallo Schiller a Friedrich Vischer. Si veda anche *Storia*, p. 770 e relativa nota 1.

neo. Le forme di cui si serve con perfetta indifferenza non sono nate e compenstrate con esso, non sono veri corpi animati; sono ombre di corpi già viventi, melanconiche reminiscenze di un tempo che fu, rimaste fantasmi liberi a nuove combinazioni e nuove concezioni. Perduta la loro corporalità, non sono più vere creature, sono simboli e allegorie.

Ma appunto perché in questo mondo uscito da speculazioni metafisiche disposte a reminiscenze religiose il pensiero rimane puro ideale in tutte le forme, non ci è niuna forma ultima in cui si possa adagiare; passa dall'una all'altra senza mai trovare in nessuna sé stesso e dimenticarvisi, e in nessuna si posa e in nessuna si appaga.

E poiché la poesia è nella forma, e lo spirito nella forma non ritrova sé stesso, la convivenza dello spirito e della forma è una tragedia.¹

Questo mondo metafisico, come poesia, è una negazione, è la tragedia dello spirito. Solo nell'altro mondo, al di là delle forme, diviene una Commedia divina; nella vita terrestre ciò che si chiama realtà, è una illusione; l'Umanità è un perpetuo divenire di sogni e di visioni.

È naturale che innanzi a questa tragedia umana, dove tutto passa, e niente è di positivo e di sostanziale, il cuore si schianti e mandi sangue. Perciò il lato più interessante di questo mondo fenomenico è affatto negativo; e la sua Musa è la tristezza in tutte le sue gradazioni, da ciò che ha di più sublime il terrore a ciò che ha di più tenero la malinconia.

Il concetto di questo mondo è Amleto, il pensiero che in luogo di calare nella vita ed obliarvisi, ritorna di continuo sopra sé stesso. Il protagonista è Fausto, che erra inappagato di forma in forma, e non trova Margherita, cioè sé stesso, se non di là delle forme, nel mondo del puro spirito. Episodii lirici sono le fantasie malinconiche di Schiller, Victor Hugo e Lamartine. La catastrofe, cioè a dire la rivelazione tragica di questo mondo, ve la dà Manfredo e Consalvo. Scoppia da ultimo il riso micidiale di Heine, e questo mondo va in frantumi.²

1. Nel ms. seguiva, poi depennato: « Per ciò questo mondo dello spirito non ha un lato positivo ». 2. *Scoppia . . . frantumi*: sull'umorismo di Heine, cfr. l'articolo dedicato al *Giornale di viaggio* del Bonamici (G. B. Cereseto), pubblicato nel « Piemonte » del 2 gennaio 1856: « Heine è tra i primi scrittori umoristi di questo secolo . . . al di sotto . . . ci è l'anima, ci è la vita . . . Poiché il primo movimento negativo ha avuto luogo, è naturale che esso abbia avuto la sua manifestazione, nella scienza e nell'arte, per esempio in Proudhon ed in Heine »; *Saggi critici*, a cura di Luigi Russo, Bari 1952, vol. 1, pp. 247-8. Sul poeta tedesco il De Sanctis era stato sollecitato

Ecco tutto un mondo che malgrado centinaia di volumi critici, soprattutto in Germania, aspetta ancora il suo critico. Ben lieto se queste poche righe valgano a indurre a meditarvi su qualcuno che abbia di me più mente e più ozio.

È un mondo già chiuso in sé stesso, divenuto già storia, rappresentazione immortale di una società scissa, con tanta superbia ne' concetti, con così sterminata confidenza ne' suoi ideali, e così dolorosamente conscia di «non potere» mutar quella plumbea realtà che le pesava addosso.

Perciò idoli de' giovani sono stati a quel tempo Schiller, Byron, Victor Hugo, Lamartine, Leopardi. Ciascuno trovava là dentro parte di sé.

E questi giovani eravamo noi che avevamo le aspirazioni sì grandi e le speranze sì piccole: contrasto che dava alla società un'aria sentimentale. La stessa donna si trasformò. E la bellezza non fu più il sano e il naturale, ma il pallido e il delicato.

Oggi sono avvenuti grandi fatti. Il '48, il '59, il '60 e il '66 sono epoche memorabili. Una parte di quelle aspirazioni sono state contentate in ciò che avevano di più urgente e di meno atteso.¹ I sogni più audaci parte sono già realizzati, parte non sembrano più così lontani dalla speranza. Le razze si ricordano, riafferrano la loro storia, e prendono posto adeguato alle loro tradizioni e alle loro ambizioni. Un moto energico, appassionato incalza le popolazioni e scote perfino il sonnolento Oriente. Non si sogna e non si medita, si opera: il mondo è uscito dalle mani de' filosofi e de' poeti, e appartiene agli uomini di Stato e a' guerrieri.

Qual significato può oggi avere più quel mondo contemplativo e negativo? Certo, quest'azione è figlia di quella contemplazione; ma la vita è il contrario di Saturno che uccide i figli; la vita è la figlia che rinnega e uccide la madre, è Giove che detronizza Saturno.

Giove è venuto, e già Fausto è invecchiato di più secoli, e Byron e Leopardi e Lamartine sono innanzi alla nuova generazione sacri come Omero e Dante, ma non sono sangue del suo sangue e vita della sua vita.

a scrivere un articolo per la «Rivista contemporanea» (si veda la lettera di Luigi Chiala, direttore del periodico torinese, in data 11 aprile 1856, in *Lettere dall'esilio*, a cura di B. Croce, Bari 1938, pp. 50-1), ma la cosa non ebbe seguito. 1. Nel ms. seguiva, poi depennato: «Dall'Occidente all'Oriente le razze si legano al loro passato, e domandano posto adeguato alle loro tradizioni ed alle loro aspirazioni».

Altro tempo, altro indirizzo.

Sento mormorare intorno a me con aria di spavento: — La nuova generazione è materialista. — E di che vi maravigliate o vi spaventate? Il materialismo è uscito trionfante dal seno stesso del mondo egheliano ridotto in frammenti. E che cosa è il materialismo, non il materialismo abietto e volgare, ma nel suo senso più elevato? È il mondo che si riconcilia con la vita, e ne prende possesso e pone ivi i suoi ideali, e gittandovisi entro partecipa le sue gioie e le sue amarezze, fatto di contemplatore scettico e inquieto, sereno attore e soldato. Fausto non domanda più: — Cosa è la vita? — ma l'ama, la gode. Consalvo non dice più:

Due cose belle ha il mondo:

*Amore e Morte;*¹

ma dice: — Una cosa bella ha il mondo: l'amore —; e non timido amante, in luogo di gemere e sospirare, conquista e possiede Elvira. Questa riabilitazione della materia, vale a dire del lavoro e dell'azione, questo inno alla Salute, alla Forza, alla Gioventù, questa serietà della vita terrestre, sì che in luogo di fantasticare su di essa, l'uomo lavori ad assimilarsi la Natura e farla sua, questo risensarsi delle stirpi, che, racquistata coscienza di sé, piene di ambizione e di avvenire, si preparano ad adempiere seriamente la loro missione su questa terra con giovanile baldanza, questo è la Musa nuova, che sperde da sé quel mondo fosco e vaporoso di spettri, di visioni, di simboli e di contemplazioni.

Quel mondo non è più; o piuttosto, come niente muore e tutto si trasforma, esso è questo medesimo mondo, il quale ha perduto il suo lato negativo e ritrovato i suoi ideali.

Quel mondo non è più: quel ciclo è già percorso, e l'uscio è chiuso di questa terra d'immortali ombre.

Ma c'è qualcuno de' viventi che picchia e vuole entrarvi.

Chi picchia? È Giovanni Prati.

Ed entra, e tocco il cuore da profonda commiserazione, dice: — Voi eravate tutti illustri malati: il vostro nome è Armando. E poiché vi ho compresi, vi ho guariti. Io ho narrata la malattia e i rimedii. «Ho notato una malattia morale e scrissi un libro».²

Orlando è divenuto don Chisciotte!

Consalvo è divenuto Armando!

1. Leopardi, *Consalvo*, vv. 99-100. 2. Epigrafe dell'*Armando* [n. d. a.].

Don Chisciotte, impressionata la fantasia dal mondo cavalleresco, ci vive entro, e il contrasto tra quel mondo della sua fantasia messo in maggiore evidenza dal suo contrapposto, Sancio Panza, e la vita reale in cui pur si move ed opera, si risolve in un'allegria ironia.

Il concetto è semplice, chiarissimo, popolare, e di effetto irresistibile.

Armando al primo disinganno, abbandonato da Clara, si sente trafitto mortalmente il cuore, e guaste tutte le sue idee intorno all'esistenza. Cade in una perfetta atonia, la quale al contatto della vita reale si risolve a poco a poco in un fantasticare ozioso e micidiale su i misteri della vita, con tale esaltamento che il senso del reale gli sfugge, e tratta le ombre come cosa salda,¹ e la vita come ombra. Viene il punto del risorgimento e della guarigione, ma quel punto è contemporaneo con la morte. Guarisce e muore.

Niente d'ironico v'è in questo concetto. È una rappresentazione diretta e seria del mondo, «come» si presenta ad Armando. È il mondo dal punto di vista di un malato, e perciò condannato e annullato.

Superfluo è celebrare la magnificenza di questo concetto. Prati può dir con giusto orgoglio: «È un pensier del mio capo».

Si apre la scena. È una tempesta. Armando ripara nell'abituro di un pastore, che lacrima sopra due suoi fanciulli, sorpresi e uccisi dalla bufera.

*Armando stette
a udir quei gridi; e non gli usciva che questo
suon dalle labbra:*

— *Inutile ogni cosa!
Gran fallacia e non altro.*²

È la malattia nel suo stadio prosaico, qualche cosa di simile alla morte: «anima estinta»,³ dice il Poeta, e se non estinta, certamente stupida.

Che cosa è la Toscana innanzi a questo malato? Che cosa lo ferma e lo impressiona? Una zingana, a cui chiede la ventura.⁴

1. *e tratta . . . salda*: riecheggiando Dante, *Purg.*, XXI, 136: «trattando l'ombre come cosa salda». 2. *Armando*, parte I, VII, p. 14. Nel ms. seguiva, poi depennato: «Il pastore gemeva; il cane guaiolava, e Armando sentenziava». 3. *Ibid.*, parte I, V, p. 8: «Anima estinta, / che fai, che pensi, in che languor ti struggi / miseramente?». 4. *Ibid.*, parte I, VIII, pp. 22-3. Nel ms. seguiva, poi depennato: «E qui Armando dà un primo segno di vita; la faccia apparisce beffarda, fantasticando sulla zingana».

Palestro, Montebello, Superga non gli dicono nulla. Quei luoghi pieni di tante memorie non gli offrono che un invalido di Sant'Elena, rimbambito e cantatore del tempo andato.¹

Nelle Calabrie è un lupo che lo fiuta e lo lascia vivo.² Più in là è ser Calluga, vecchio patriota abruzzese, a cui Plutarco guastò il capo, uscito dalle carceri matto. Poi incontri un becchino, che fa epigrammi scavando una fossa, e pochi passi oltre, una taverna e scene di ubriachi.

Che cosa offre la Sicilia a questo malato? Un assassino rifuggito ne' boschi.³

Che cosa Napoli con le sue cento meraviglie? Una conchiglia su cui il malato almanacca.

Questo mondo di ser Calluga e di Pachita,⁴ questo mondo d'invalidi, di becchini, di ubriachi, di matti, di zingane, di lupi e di conchiglie, questo mondo del delitto e del dolore, parto osceno, che rende immagine del decadimento e della dissoluzione, è l'eco, il di fuori della sconvolta immaginazione del malato, è il mondo della negazione e del mistero, materia di tante sublimi ispirazioni, e condotto qui fino ad un limite che condanna sé stesso, e si rivela falso.

L'uomo di questo mondo, che erra di luogo in luogo, stupido a tutt'i miracoli della vita e della bellezza, sente una singolare predilezione pe' cimiteri, pe' ritrovi plebei, per le taverne, per le foreste, per le rupi, per il selvaggio e il primitivo, e prova un'amara voluttà a trovarvi e straziarvi sé stesso, a cercarvi una dimostrazione palpabile di quel concetto dell'universo che gli frulla pel capo, sì che ciascuna vista aguzza la sua malattia, e insieme la raddolcisce, cavandolo da quella quietudine stanca ed inerte che è morte, e aprendo il varco alla lacrima, al lamento, al fantasticare, al sognare. L'anima è sempre ammalata, ma ora è almeno attiva, le sue facoltà sono in esercizio, e può essere eloquente, può narrare sé stessa.

Qual è dunque questa malattia morale? È il concetto stesso che è l'anima di Manfredo, di Amleto, di Fausto, di Leopardi: è l'uomo che si pone come lo Spirito, l'Infinito, e cerca e non trova sé

1. *Ibid.*, parte I, XI, pp. 30 sgg. 2. *Ibid.*, parte I, XIII, pp. 39-40. Gli episodi che seguono, *ibid.*, parte I, rispettivamente pp. 43, 57-63 e 64-8. 3. *Ibid.*, parte I, XVIII, pp. 70-4. L'episodio che segue, *ibid.*, parte I, XXIII, p. 89. 4. *Pachita*: la zingana già ricordata: *ibid.*, parte I, VIII, pp. 17 sgg. e XXIV, pp. 96-7. Sul personaggio di Pachita e sulla «sirventa», si veda anche più oltre.

stesso nel reale, e rimane «desiderio senza potere», enigma straziante di rincontro al quale si consuma e si frange.

Non è la tale o tale malattia morale: è la malattia morale in sé stessa, la malattia dello spirito; era la tragedia, ora è la malattia.

La prima volta che si rivela chiaramente il male, è dopo l'incontro di Armando con la zingana. Ivi ha commesso direttamente il peccato, che è la sostanza della sua malattia; ha voluto strappare il suo segreto all'avvenire, e i suoi misteri al sepolcro. Ivi si sente desiderio infinito e impotenza assoluta.¹

Il suo male giunge all'ultimo stato di acutezza a Roma, sede dell'Arte. Innanzi a quella città, suscitatrice di tante memorie di una vita sana e poderosa, esclama:

*O inutile mia vita!*²

E avvoltoio feroce contro sé stesso, la nega, la maledice, corre al suicidio; il male giunto alla sua ultima punta si risolve; una vena di tenerezza, e la prima lacrima preannuncia la crisi.

— *T'allontana da me, fatua farfalla,
ch'io già non sono un fior per impregnarti
l'ali di dolce ambrosia; e non un raggio
di foco in ver, per consumarle, io sono.
T'allontana da me, vaga sembianza
de' miei giovani dì: polve dipinta,
vile e fugace.* —

*E si tergea dal viso
alcuna stilla di sudor, se pianto
forse non era.*³

La malattia di Armando è pervertimento di ragione, non di cuore. È in lui rimasto illeso un fondo di bontà che lo salva e lo guarisce. Natalina, da lui beneficata, prega per lui. E la preghiera è esaudita. Armando a Roma ritrova infine sé stesso, ritrova l'Arte, ritrova Arbella, figlia dell'Arte.⁴ L'incanto è sciolto; la malattia è guarita, Armando ama Arbella.

Qui finisce la parte lirica della sua vita; comincia il dramma. Armando non è più solo, ha trovato un fuori di sé in cui si riconosce e si acquieta; era artista, riafferma l'arte; raggiunge la sua prima esistenza, quando non era ancora macchiata dal nome di Clara, e sente in sé rinascere la forza di amare, e si riconcilia con la vita. Cessa

1. *Ibid.*, parte I, IX, pp. 23-7. 2. *Ibid.*, parte I, XXXI, p. 126. 3. *Ibid.*, parte I, XXXIII, p. 135. 4. *Ibid.*, parte I, rispettivamente XXXIV e XXXVI, pp. 145 e 159.

la sua esistenza a solo; oggi esiste a due, ci è lui e Arbella, ora armonia, ora dissonanza: ci è il dramma con tutte le gradazioni della vita reale; in mezzo alla poesia spunta la prosa.

Armando rivive; il mistero della vita è sciolto; il segreto della vita è Amore; l'ideale che andava cercando è trovato, è Arbella; Arbella è l'Infinito.

Ma in questa vita nova non è spento il germe del male che vi si sviluppa immediatamente, si sviluppa nel seno stesso dell'amore. È Arbella che riapre la piaga:

— *Ricordiam, ricordiam. Senza rimorsi
è un divino splendor dell'intelletto
la ricordanza.* —

*Il cupo Armando tacque.*¹

Armando cerca in Arbella l'oblio. Arbella risponde: — Ricordiamo! — L'incanto è rotto: ricomincia la malattia.

Perché Armando ritorna malato? Perché ha preso per Ideale vero e assoluto, per oblio infinito Arbella, una delle sue tante forme, o figure, come susurra lo Spirito dell'amore:

*Beltà della Natura,
fuggevoli in un dì,
non siete che figura
d'un Dio che non è qui.
E in te pur anco, Arbella,
quel grande Iddio non è:
sol, come in onda stella,
splende riflesso in te.*²

Armando, desiderio infinito, non sente più sé stesso in Arbella, che si rivela creatura, sottoposta al tempo e alla ricordanza, fuori dell'oblio.

E che cosa è la ricordanza?

La ricordanza è Clara, la traditrice, che gli balena nella stessa immagine di Arbella e si confonde con quella; è il suo contrario (Mastragabito) che insidia Arbella e la scopre mortale; l'armonia e l'oblio è svanito; non hai più l'amore, non hai Armando e Arbella; in Armando compare Mastragabito, il Male, e in Arbella si rivela Clara, la Morte.

La ricordanza è l'enigma che risorge, è la malattia che ricomincia con fenomeni più acuti e più pronunziati. Arbella è sana, perché

1. *Ibid.*, parte II, III, p. 180. 2. *Ibid.*, parte II, III, p. 177.

si sente mortale; Armando è malato, perché si sente desiderio infinito e impotenza infinita, e non può comprendere questa contraddizione, non può sciogliere l'enigma: si sente « naufrago in un mar senza fine »:

... venire al mondo
con superbe nature, e non poterlo
dominar come numi.¹

Ricomincia le sue corse, seguito dalla pietosa Arbella; e spesso si mette la mano sul core e grida: — Dimentichiamo! — Scorre i volumi della sapienza, e medita e scrive; ma una voce gli suona: — Ricordare! Ricordare! —, e di nuovo la mano sul cuore. La malattia acquista carattere visibile: « i suoi occhi, nella concitazione, pigliano strani splendori, poi si annebbiano, gli cascano inertì le braccia, e resta muto . . . il passo interrotto, gli occhi immobili e freddi come di vetro, e i sospiri tardi e lunghi ». ² Allora, come in un sogno magnetico, la sua vista si fa più lucida, e vede; vede il passato, vede i suoi pensieri divenuti creature. « La mia mente è lucida come il cristallo dell'Olimpo. Quante immagini alate mi girano intorno! Quante melodie, vecchie e nuove, mi risonano negli orecchi della memoria! » ³ E sono le immagini del passato e i suoi dubbi, i suoi concetti, le sue fantasmagorie, l'eterna ricordanza, Mastragabito e Clara e la Madredea, e le forme più strane del cervello, là, organizzate, viventi, mondo di malato! Queste forme hanno un aspetto così simile al vero, che riscosso confonde visione e realtà, apparenze e sostanze, con pochi lucidi intervalli ne' quali acquista coscienza chiarissima della sua malattia. Udiamo:

*Ah! se un altro io nascea, coll'intelletto
parco e sereno, colle ingenue fedi,
tra le belle armonie della Natura
e al soave baglior d'una speranza,
che vien dal Cielo, e al Ciel, come si narra,
torna indefessa, questo amor d'Arbella
unico, forte, solitario, immenso
dentro l'anima mia si levarebbe,
come il sol nelle sfere. E a me tutt'altro
saria parso quest'orbe e Chi lo fece,
e cui fatto egli fu. Ma poi ch'io nacqui*

1. *Ibid.*, parte II, XXXVII, p. 404. Nel testo, propriamente: « Ma venir nel mondo ». 2. *Armando*, p. 369 [n. d. a.]: cfr. parte II, XXVII, p. 369. 3. *Ibid.*, parte II, XXX, p. 372.

*tal come io sono, vaneggiar che giova
dietro ciò ch'io non sono? o luminosa
libertà del voler! Come la penna
de' filosofi è pronta a celebrarti,
sovra una carta, che poi stride oscura
più dell'inchiostro e più dell'aura è lieve!*¹

Finisce con lo scherno, testimonio della malattia.

La quale giunge al suo ultimo stadio, sino all'allucinazione, scambiando persone reali con i fantasmi delle sue visioni, una giovinetta scozzese con Pachita, o un erbaiuolo con don Porzio, il filosofuncolo.²

Ma giunta qui la malattia si risolve. La preghiera di Natalina lo sanò una prima volta. Ora lo sana la preghiera di un carbonaio e della sua famiglia, i suoi beneficati. Mastragabito, il male, è vinto.

Clara anch'essa è vinta, il dualismo scompare; Arbella è sua, interamente sua; Armando intuona il primo ed ultimo canto del risorgimento.

*Più non temer. Nel Dio,
presente alla tua fede,
giurerò fede anch'io.
E il breve nido e l'aria
della terrena sede,
colomba solitaria,
dividerai con me.*

.....
*Serba per te, o Signore,
la gloria e la possanza:
a noi consenti amore
lieto, profondo e pieno,
o nell'oscura stanza,
della gran madre in seno
lasciaci riposar.*³

Armando riconosce sopra di sé il Signore, e l'invoca, la prima volta l'invoca; abbandona la gloria e la possanza, l'eterno «volere e non potere», interno suo avvoltoio.

Ma l'amore «lieto, profondo e pieno», è anch'esso l'Infinito, anzi esso solo è l'Infinito; Arbella che ama è la sua colomba in questo «breve nido» che si chiama la terra. Ma domani?

Armando non si obblia in Arbella, ma l'oltrepassa;⁴ il suo desiderio infinito non può essere appagato che in seno all'Infinito; e

1. *Ibid.*, parte II, xxvi, p. 365. 2. *Ibid.*, parte II, xiii, pp. 283 sgg. 3. *Ibid.*, parte II, xxxix, pp. 412 e 415. 4. Nel ms. seguiva, poi depennato: «egli è guarito perché si riconosce mortale».

mentre è così presso a possedere l'amata, domanda in sogno: «Quale sarà il mio domani?», come già domandava a Pachita.¹

Così la sua guarigione è contemporanea con la morte; Arbella e il Domani si confondono; ed egli morendo profferisce le parole che annunziano la sua guarigione:

«Signore! Signore! accogliete con voi l'anima mia . . . e fatela degna di rivedere Arbella».²

«Che nozze terribili!», esclama il volgo.

No: questo è il giorno dell'amore.³

Armando non potea possedere Arbella che in cielo, dove il desiderio infinito è godimento infinito.

Tale è il malato, e tale è il mondo della sua malattia. A sua contraddizione, ad antagonismo ci sta il mondo della salute, il mondo della fede ingenua, della vita operosa. Accanto ad Armando agitato dal pensiero, e alla spoglia fluttuante di ser Calluga i pescatori remigano, cantando la felicità e l'amore, i pastori intuonano i loro inni campestri, e il mondo maculato dall'umor nero dell'inferno spunta nella sua magnificenza come natura e come storia sotto i vivi colori dell'immaginazione del Poeta; il quale conscio del malore e presago de' rimedii, è come il coro, sentimento e moralità della favola.

Il contrasto che a volta a volta e in varie forme si rivela dapprima, prende in ultimo una forma fissa, e converte la favola in un vero dramma. Il contrasto è mastro Pagolo e Arbella; il primo la sana ragione, il buon senso; la seconda schietto amore e fede, immagine così serena e pura, quanto l'altra è turbata.

La favola, finché rimane in regioni umane, è una lirica che si trasforma in dramma. Ma partecipandovi le essenze e le forme celesti, prende proporzioni epiche, diviene non la storia particolare di Armando, ma la storia dell'universo, ed arieggia alle colossali proporzioni della *Divina Commedia* e del *Fausto*.

Smisurata ambizione e confidenza di poeta! che avendo dinanzi un concetto a cui è appena bastevole una vita d'uomo, ha creduto poterlo incarnare e colorire in pochi anni d'interrotto e distratto lavoro!

1. *Ibid.*, parte II, XLII, p. 422. L'episodio della zingana Pachita, *ibid.*, parte I, VIII, pp. 22-3: «Ma dimmi / qual sarà il fin della mia sorte». 2. *Ibid.*, parte II, XLIV, p. 435. 3. Sono le due battute finali dell'ultima scena del poema: cfr. più oltre, p. 996.

Le forme soprannaturali evocate dal Poeta appartengono a tutte le mitologie, e sono apparizioni dello spirito infermo, che pure mantengono un lato obiettivo, rappresentando il Bene ed il Male, la Salute e la Malattia, la Natura e lo Spirito, quell'antagonismo insoluto che è l'enigma del mondo e la malattia d'Armando.

Ma in materia d'arte il concetto è nulla: la forma è tutto.

E la forma è falsa.

Il vizio della forma è in questo, che il Poeta, volendo abbattere questo mondo di Goethe, di Byron, di Leopardi, divenuto il mondo della malattia, in luogo di prendere le sue ispirazioni e le sue forme nelle fresche aure di una realtà sana e robusta, creare la Poesia nuova, dove il malato rimanesse estraneo e perpetuamente contraddetto, ha preso ad imprestito le sue forme da quello stesso mondo contro il quale impreca.

Quel mondo è qui riprodotto non nella sua grandezza derivata dalla sua originalità e sincerità, ma in ciò che ha di più difettoso.

Il proprio di quel mondo è la possanza di fantasia, per la quale ciò che ci è di più eterico ed impalpabile, acquista carne e polpa, e simula tutta l'apparenza della vita reale. E perciò è arte.

Amleto, Fausto, Mefistofele, Margherita, Manfredo, Consalvo sono non pensieri figurati, ma creature proprie e vere: sotto al discorso e al sentimento c'è sempre la rappresentazione, il mondo colto nell'atto della vita.

Non è il pescatore che canta meccanicamente canti d'amore,¹ ma è amore rappresentato: non ci è l'invalido, reminiscenza di Waterloo, ma ci è Waterloo.

Certo, nel *Fausto* abbiamo allegorie accanto a vive e vere rappresentazioni; ma sono la parte meno lodevole del poema, e se li hanno un certo valore per la novità e la freschezza de' concetti e delle forme, qui perdono anche ogni importanza, divenuti quei concetti e quelle forme luoghi comuni.

Il Prati ha tenuto un processo, che mi par proprio la negazione dell'arte. In luogo di dare a' suoi fantasmi tutta l'apparenza della realtà, si studia di togliere ogni illusione a' lettori, quasi volesse gridar ben alto: — Guardate che questi personaggi non sono che pensieri e apparizioni simboliche.

Diamo qualche esempio.

1. Cfr. *ibid.*, parte I, XIV, pp. 50 sgg. L'episodio del granatiere napoleonico, già ricordato, *ibid.*, parte I, XI, pp. 30 sgg.

Armando è crucciato dall'enigma dell'esistenza. Il Poeta esprime questo concetto, evocando i quattro elementi, e il Dio Pane, e lo Spirito, e facendo a ciascuno recitare un'ammonizione all'«omuncolo» che osa penetrare ne' misteri della vita.¹

Armando riacquista l'amore dell'arte, sente l'arte. Il Poeta in luogo di rappresentare questo momento così poetico della risurrezione dell'anima, ti presenta delle statue simboliche che in sogno sembrano ad Armando creature viventi.

Cosa sono quegli elementi, e cosa sono queste statue? Sono concetti figurati.

Mefistofele è un personaggio così vivo e distinto, come Fausto e Margherita. Mastragabito è un sogno di Armando, un parto della sua immaginazione malata e non lasciato indovinare, ma detto espressamente.

Che cosa è Mastragabito?² — È la metafisica di Armando espressa per via di simboli appena abbozzati.

Che cosa è la stessa Arbella? — È la fede opposta alla scienza vana e prosuntuosa di Armando.

Il pensiero nell'arte dee esser talmente profundato nella forma che vi si perda, come pensiero. Poco importa sapere qual è il concetto di Beatrice. Ciò che importa è che Beatrice sia vera forma, e dove nella *Divina Commedia* è semplice allegoria, ivi perde il suo interesse poetico.

Qui le forme sono sì scarne, la loro rappresentazione è così superficiale, che rimangono uccise dal pensiero.

Il poema è perciò propriamente un mondo lirico, perenne emissione di pensieri e sentimenti, dove non penetra né vera azione, né vera passione. Gli è come un libretto in musica, dove la parola è nulla, e la musica è tutto.

Prendete la scena in cui Arbella si presenta la prima volta agli occhi di Armando, amata amante. Ciò che vi è di umano è volgare. Invano cerchi il delirio e il fremito dell'amore, l'entusiasmo dell'anima che risorge all'amore. Armando dice:

Arbella, Arbella, tu non sai ch'io t'amo!

E l'amore d'Arbella è espresso in queste parole:

1. *Ibid.*, parte I, XXVI, pp. 108-15. 2. Nel ms. seguiva, poi depennato: «Porzio, la Madredea?».

...la piagata al core
dall'alta freccia.¹

E la parola si trasforma immediatamente in suono musicale, e l'amore prende forma di pensiero e di simbolo ne' canti dell'ape, della farfalla, della rosa, e dello spirito dell'Amore. Di modo che come qualche cosa di umano e di reale s'inizia, vanisce nel mondo del pensiero simbolico. Diresti che la vita non ha tempo di formarsi, perché l'anima n'esce immediatamente e se ne stacca, e non appena ella si annunzia, che si trasforma o in sentimento o in pensiero filosofico sotto figure allegoriche.

Così in questo mondo evanescente nulla vi è di plastico o di formato o di compiuto: perciò vi manca e l'illusione che incatena l'immaginazione del lettore, e l'emozione che sveglia i vari affetti dell'anima.

Il lettore innanzi a tanta onda di forme e immaginazioni bizzarre, insensate per sé stesse, e intelligibili solo per un significato appiccatovi, sta sempre in sul domandarsi: — Che ha voluto fare Prati? — E quando l'ultima parola del lettore è un: — Che ha voluto fare il poeta? — l'effetto estetico è fallito.

La favola può avere interesse anche come pensiero o moralità, ma a patto che, come favola, abbia in sé stessa un valore assoluto, sì che sia un fatto poetico in sé compiuto; non una spiegazione, ma una rappresentazione vera e perfetta della vita. Alla spiegazione penserà il lettore a suo agio; ma è necessario che egli riceva l'impressione immediata delle cose e degli uomini che gli si spiegano innanzi, non parlando o filosofando, ma esistenti e colte in questo o quell'atto dell'esistenza. Allora il lettore si sente divenire immediatamente l'eco riflessa e partecipe di quella vita, e ci sta dentro e vi si oblia e gode.

Qui è l'effetto estetico, qui è quello che si dice dilettazione estetica.

Un matematico, ottuso alla poesia, domanda: — Ma cosa dimostra questo?

Guai! quando il lettore rimane rigido e come staccato da una poesia, e domanda: — Ma cosa significa? cosa ha voluto fare il poeta?

1. *Ibid.*, parte II, III, p. 174.

Questa domanda se la farà certo, ma quando l'effetto estetico è compiuto ed esaurito.

Qui il Poeta stesso sembra soggiacere ad una preoccupazione che non ha niente di estetico. Teme di non esser capito, e che il lettore getti via il libro, dicendo: — Ma che mattezze son queste? — E perciò spiega e torna a spiegare, sempre col pensiero innanzi, e a quello accomodando la rappresentazione. Così le forme sono solo abbozzate, la rosa appena piglia figura, un vento non amoroso ma nemico l'investe e la schianta: e ciò che rimane innanzi al lettore non è la rosa, nata morta, ma il gelido pensiero o il puro spirito¹ che agghiaccia l'esistenza e l'arte, non dando allo spettro una simulazione perfetta di vita, ma dando alla vita un continuo significato di spettro, ombra, vacuità, apparenza; ciò che è distruggere ogni illusione e avvelenare la poesia nella sua fonte.

Il concetto stesso ha questo vizio: essendo nato non da un sentimento pieno e immediato della vita, ma da idee metafisiche preconcelte e da fini estranei all'arte; sicché il libro sembra uno sviluppo, sotto forme e figure simboliche abbastanza trasparenti, di una serie di concetti, anzi che la rappresentazione diretta e immemore della vita.

Né mi si dica che il concetto è pur così nato in capo a Dante o Goethe, perché il vizio d'origine è stato in quelle possenti nature poetiche riscattato dal vivo sentimento dell'arte e della vita.

Certo, questo concetto del Prati è in sé stesso altamente poetico, e se non ti dà un mondo epico o drammatico, te ne dà uno splendidamente lirico, ed è il perpetuo svanire delle forme, il loro eterno divenire, il trapasso di forma in forma. Ma il Prati non ha compreso, o meglio, non ha sentito che la forma, perché diventi o trapassi, dee esser forma cioè nella piena simulazione della vita, ombra pur se volete, ma ombra come Francesca da Rimini, o Ugolino, o Mefistofele, o Consalvo. Così il divenire o il trapassare è tragico, e il lettore può sentire per quelle forme tutte le emozioni di una creatura viva, dolore, terrore, ansietà, curiosità, volontà, tutto ciò che è umano. Forme che passano senza lasciare vestigio della loro personalità e della loro vita, sono forme né storiche, né poetiche: sono numero, sono meri accidenti privi di valore.

1. *Spirito d'Amore*, pag. 176 [n. d. a.]: cfr. *ibid.*, parte II, III.

Nessuno ha spinto tant'oltre questo invito divenire e trasformarsi dell'esistenza che Victor Hugo, specialmente nelle sue *Contemplazioni*; ma in quelle pagine, quante emozioni, quanti strazii! quale pienezza di vita! la forma passa, ma vendicata, con la superbia e la coscienza di Prometeo.¹

La forma non è poeticamente viva se non dispiegandosi come natura e come sentimento: ove ciò manchi, non può destare alcuno interesse per la sua sorte e per la sua vita.

Qui questo scarno e magro della forma si rivela nell'« espressione », se vogliamo discendere in regioni più basse.

La forma manchevole come natura, diviene figura.

La forma manchevole come sentimento, diviene rettorica.

Le apparizioni sono in gran parte figure di concetti astratti, e si pongono e si esprimono come figure. La stessa Arbella è più figura che creatura indipendente o compiuta. E in queste figure il sentimento rimane come strozzato e incapace di svilupparsi, rimane ineloquente.

Arbella ama di sconsolato amore. Il Poeta prega la Vergine per lei.

*Così altera com'è, così beata
nella diversa vision delle arti,
tu la vedi ogni sera inginocchiata,
o Madre, a supplicarti!
Ogni notte, di pianto arse le ciglia,
ella t'apre il dolor che la conquide,
e al vecchio padre, per pietà di figlia,
ogni mattin sorride!
Ma tu vedi e tu sai, Madre, gli affanni
di quell'anima ardente e vereconda,
e come al serto de' suoi giovani anni
l'amaro tosco abbonda.
Ah! se mai non trovasse il novo affetto
sulla terra od in ciel grazia, né loco,
spegni piuttosto nel virgineo petto,
Madre, l'infausto foco!²*

1. Nessuno . . . Prometeo: nel saggio del '56 su *Les Contemplations*, che erano apparse quell'anno: « Victor Hugo ha sprigionato il contenuto da tutte le forme comuni e vecchie e lo ha fatto valere per sé stesso. Nessuno ha più potentemente cooperato al lavoro dissolvante de' nostri tempi; nessuno ha con più conscia audacia spazzato il mondo poetico di tutto questo inutile ingombro. Camminiamo con lui nel mondo dello spirito . . . »; *Saggi critici*, ed. cit., vol. II, p. 37. 2. *Armando*, parte II, XXXVI, p. 401.

Or noi avremmo voluto in questa figura, figlia dell'Arte e di Roma, in questa figura ardente, vereconda, innamorata, addolorata e lacrimosa, non epiteti, ma alquanto di quel dolore e di quell'ardore.

Nel dì delle nozze, Arbella, parata a festa, attende il fidanzato, il tanto amato e desiderato, e indovina da un gesto del padre la sua sventura.

Egli è morto! . . . O Madre! o mia povera Madre! chiamatemi con voi.

MASTRO PAGOLO

Arbella . . . son vecchio.

ARBELLA

(*gittandosi alle sue ginocchia*)

Perdonami, padre mio! . . . Starò sempre con voi . . . Per carità, non lasciarmi! . . . Salvami, salvami! . . .

LISA

Ecco il giorno dell'amore!

MARINA

Che nozze terribili!¹

Così finisce il poema.

Al lettore non è lasciato un momento d'oblio.

Il sentimento è troncato, quando è appena una interiezione, e prima che diventi eloquente. E quando l'animo è per intenerirsi, sopravvengono le esclamazioni di Lisa e Marina, e lo strappano da quella vista e lo trasportano in altri orizzonti, nel regno de' simboli e delle allegorie.

Così la forma, come vita naturale, rimane involta e astratta, rimane figura.

La forma, come vita spirituale, come sentimento, diviene retorica.

Armando è un personaggio rettorico, e il poeta nella sua qualità di spettatore consapevole e partecipe, è anch'esso un personaggio rettorico.

Se Fausto fosse per lungo tempo quello che è rappresentato nel suo soliloquio,² sarebbe un Fausto rettorico e noiosissimo. Ma quel soliloquio non è che il punto di partenza. Fausto ringiovanisce e attraversa con tutte le passioni di uomo le varie forme dell'esistenza. Così Fausto può essere un personaggio poetico.

1. *Ibid.*, parte II, XLIV, scena ultima. 2. *Faust*, I, 1.

Armando è Fausto, quale comparisce nel suo soliloquio, e i suoi discorsi non sono che quello stesso soliloquio, sminuzzato, amplificato, guardato da altri lati. Ripetizione sazievole di un'idea fissa. Armando riesce prolisso, intollerabile e poco interessante; diviene rettorica.

E a questa rettorica partecipa spesso anche il Poeta, quando cerca per via d'amplificazioni destare sentimenti e impressioni alle quali il lettore non è punto preparato.

Come esempio di splendida rettorica additiamo le prime pagine. Il Poeta si sforza di trasmettere negli altri una folla d'impressioni e di sentimenti, e non si accorge che il lettore, nuovo di tutto ciò che gli si agita pel capo, lo guarda con gli occhi spalancati, come volesse dire: — Ma che vuole costui?

Armando e il Poeta sono i due punti fissi intorno a cui gira questo mondo fantastico, mondo di spettri e spiriti erranti di rimpetto Armando dal suo punto di vista di malato, ma dal punto di vista del Poeta mondo dell'amore, della libertà, della fede, mondo pieno di valore e di poesia per le nature sane, semplici, schiette.

Il Poeta è l'antagonista d'Armando.

Armando vaneggia su di una conchiglia; il poeta descrive le magnificenze della natura, e narra i miracoli della storia. È lo stesso mondo veduto da due lati. Le impressioni del Poeta danno rilievo a' vaneggiamenti d'Armando, e mettono in risalto la malattia.

Ma Prati non ha veduto che se volea uccidere quel vecchio mondo di spettri e spiriti erranti, non potea riuscirvi con ragionamenti, descrizioni e movimenti patetici, ma con la rappresentazione di una vita ricca e sana, sede dell'amore e della libertà.

I suoi ragionamenti, considerazioni, meditazioni sulla vita hanno la stessa forma de' discorsi di Armando, hanno una forma malata. Una vita del puro pensiero, in che è la malattia di Armando, non può esser distrutta da pensieri opposti, sarebbe lotta d'idee, non sarebbe poesia; ma dee esser distrutta dalla rappresentazione di una vita tutta azione e sentimento, realtà sana e robusta.

Il ragionare, il meditare, il fantasticare, in luogo di operare e sentire, è questa la malattia; se il poeta che si crede sano, fantastica, e ragiona e medita, il poeta è malato anche lui senz'avvedersene.

Il medico d'Armando non poteva esser lui, e forse non è nato ancora. Armando potrebbe qui rispondere al suo medico: — Cura te ipsum.

Ragionamenti l'uno, ragionamenti l'altro, tutto ciò protratto per sì lungo tempo diviene un'esposizione prolissa, stancante e retorica.

Quel mondo della malattia che nel concetto dovea esser distrutto, è esso che in questa forma uccide quanto vi è di sano, l'amore, la libertà, la fede, l'azione e il sentimento.

E perché questo? Perché il Prati è nato e cresciuto in questo mondo splendido di Goethe e di Schiller, di Byron e di Leopardi, perché se malattia v'è, quella malattia serpeggia anche per le sue ossa, invade la sua anima.

Oimè! Prati, non ti adirare. Noi siamo tutti malati; in tutt'i cuori, anche nel tuo, ci è un po' di Armando; e il medico che dee guarire la malattia non appartiene alla nostra generazione.

Forse qualcuno che s'ignora nelle tante università del mondo civile è il predestinato, la Musa nova.

Ti lampeggiò innanzi un novo calle, e ti sei trovato nel calle vecchio. Quel mondo ti ha imposto le sue forme, ha riempita la tua anima delle sue reminiscenze. Tu hai scritta una musica, nella quale a volta a volta si ricorda Donizzetti, Rossini, Bellini.

No. In questo libro non trovo quel sentimento vivo e presente della bella natura e della storia, quella coscienza della gioventù, della forza, della fede operosa, quell'entusiasmo e quasi tripudio di una vita rigogliosa, quella fresca onda d'impressioni giovani e pure, che prenunzia le grandi cose e può far dire: — È un pensier del mio capo. E il mio calle è novo.

Il Poeta è ancora più profondamente malato di Armando: perché Armando si sente malato, e il Poeta si crede sano.

Il Poeta disprezza il secolo in cui vive e che chiama infelice, giudica gli uomini, in mezzo a cui erra solitario, con lo stesso occhio di Armando; questo mondo sano della gioventù e dell'opera lo vede e lo descrive nelle memorie del passato, delle quali risuona la mesta eco ne' canti de' pescatori, de' pastori e de' gondolieri; il presente innanzi a lui sta come la terra de' morti,¹ dove grandeggiano, maestose rimembranze, Roma e Venezia, e appena nel suo petto è qualche oscura speranza di una seconda Italia riconciliata con l'antichissima Ausonia, avvenire lontano, «supremi anni», in cui sonerà

1. Riecheggiando la storica definizione del Lamartine; cfr. anche Giusti, *Poesie*, Firenze 1852, pp. 121 sgg.

... come una dolce
nota materna, di Virgilio il canto.¹

Questo scontento del presente, questa ribellione contro il secolo, questo ideale collocato nel passato, è appunto la vecchia Musa de' nostri poeti, e in regioni più alte è appunto quel mondo dello spirito, che non si riconosce nella forma e se ne stacca sdegnosamente, è quel mondo della riflessione oziosa e omicida, che consuma l'anima, le chiude l'adito all'azione, e si sfoga in perenni imprecazioni contro la terra e contro la vita, a cui invano aspira.

E si comprende come avvilluppato il Poeta in questi concetti, in queste tradizioni, in questi esempi, in queste forme, postosi di rincontro ad Armando come espressione di un mondo opposto, si senta a poco a poco trascinare là dentro anche lui, e usi modi e forme compagne che lasciano dubitare quale sia più malato, o Armando o il Poeta.

Si comprende come essendo il mondo di Armando sempre vivo e costante, e l'altro o reminiscenze splendide, o vaghe speranze di lontano avvenire accompagnate sempre da imprecazioni contro il presente, il risultato finale, la definitiva impressione estetica non è il presentimento di un mondo novo, il mondo della sanità e dell'azione, ma il trionfo della malattia, che s'impone ne' suoi concetti e nelle sue forme, la voce postuma di un mondo conchiuso e già storia.

Qui giunto, volevo concludere.

Volevo notare un dettato facile, peregrino, copioso di forme elette, e non cercate, ma presentatesi pomposamente sotto la penna di uno scrittore maestro di verso e di stile.

E deplorare una facilità ed una copia, che genera disuguaglianza, e fa desiderare la lima.

Volevo indicare alcuni frammenti lirici di non volgare bellezza, come la «sirventa» di Pachita o il canto del gondoliere.²

1. *Armando*, pag. 368 [n. d. a.]: cfr. parte II, xxvii. 2. *Volevo... gondoliere*: cfr. *ibid.*, rispettivamente parte I, viii, pp. 17 sgg. e parte II, xxiv, pp. 354-5. Analogamente, diversi anni più tardi, il Carducci, che aveva in mente soprattutto il *Canto d'Igea* (*ibid.*, parte II, xxxiv, pp. 393 sgg.): «E di questi poemi non un tipo, non una situazione, non un episodio è vivo; non uno squarcio direi, se non ricordassi le parti liriche dell'*Armando*»; e «L'*Armando* nel quale tra le retoriche del dubbio d'Amleto con l'annesso teschio, tra le declamazioni di Fausto e gli sghignazzamenti di Mefistofele in pasticcio di Strasburgo, tra le pose di Caino e di Manfredo con la fuscaccia al vento — i tre ponti dell'asino della scuola romantica

E volevo dire che se a Prati fa difetto l'alta fantasia; se, ingegno lirico per eccellenza, non è uguale all'alto subbietto¹ degno di Dante e di Goethe, è pure in tanta povertà presente tale poeta che il suo libro, caduto quasi inosservato in mezzo a una generazione distratta, meritava studio coscienzioso e serio, come si fa de' sommi.

E non so cos'altro avrei detto, quando eccomi dirimpetto un Porzio qualunque, Porzio il filosofuncolo.²

Ed ebbi torto di leggergli quello che avevo pensato e scritto.

E Porzio disse così:

— Il concetto di Prati l'ho capito io. Il mondo dello spirito non è malattia, è mondo bello e sano, dirimpetto al quale la vita è larva e parvenza, «pulvis et umbra».³ Ma in questo mondo sano si è sviluppata la malattia dell'ateismo e dello scetticismo, e questa è la malattia di Armando, questa ha voluto combattere Prati. Sono spiritualisti Armando e Prati, ma l'uno è spiritualismo vero e sano; l'altro è spiritualismo falso e malato. Armando nega Dio, Prati l'afferma. Armando è razionalismo puro, Prati è scienza armonizzata con la fede. Armando è dubbio, Prati è verità; Armando è malattia, Prati è salute.

— E tu sei — diss'io — Porzio.

Non capì, e se ne andò tutto glorioso, col concetto di Prati in saccoccia.

Ti ringrazio, Prati. Tu hai resi immortali questi Porzii, che sciolgono in distinzioni filosofiche «vita» e «poesia», mondo a loro ignoto.

Tu sai che innanzi alla poesia non c'è libertà vera o falsa: — ci è la libertà.

Tu sai che innanzi alla poesia non c'è questa o quella malattia dello spirito: — ci è la malattia dello spirito, la grande tragedia.

A Porzio ciò che è di Porzio. A Prati ciò che è di Prati.

Prati può dire: — Un gran concetto mi ha attraversato la mente. L'ho pensato, e l'ho tentato: basta questo alla gloria di un uomo.

E se il concetto di Porzio fosse per l'appunto il concetto di Prati? ...⁴

scettica — scorrevano rivi di poesia tali che l'Italia non ne aveva da più anni veduti scendere più limpidi e freschi dal suo Parnaso»; cfr. *Bozzetti e scherma*, Bologna 1889, pp. 402 e 270-1. 1. Riecheggiando Leopardi, *Sopra il monumento di Dante*, v. 52: «Voi spirerà l'altissimo subbietto». 2. *Porzio il filosofuncolo*: cfr. più indietro, p. 989 e relativa nota 2. 3. Orazio, *Carm.*, IV, VII, 16. 4. *E se il concetto... Prati?*: il periodo fu aggiunto nell'edizione Morano. Nel ms. e nella «Nuova Antologia», il saggio si chiudeva con le parole: «E Prati ha ragione».

SETTEMBRINI E I SUOI CRITICI

«Carissimo l'argomento, autorevole il nome dell'autore, io mi misi a leggere queste *Lezioni*¹ con desiderio ardente e con grande aspettazione. Ma questa bella disposizione non durò oltre le prime pagine; ch  il libro a pi  a pi  mi dispiacque, s  che, come alcuni che visitano Roma, ci entrai ascetico, e ne uscii miscredente.»

Queste parole non son mie. Le ha scritte Bonaventura Zumbini,² che cos  comincia un suo lavoro critico sulle *Lezioni* del Settembrini.

Publicato nella «Nuova Antologia», anno iv, vol. x, fascicolo di marzo del 1869, pp. 439-59; compreso poi in *Nuovi saggi critici* (1872). Il ms.   nel fondo desanctisiano della Biblioteca Nazionale di Napoli. Delle *Lezioni di letteratura italiana* del Settembrini erano apparsi i due primi volumi (Napoli, Ghio e Morano, 1866): il terzo vide la luce nel 1872. Contro la posizione culturale del vecchio maestro si erano levate critiche da pi  parti (per le riserve cui l'insegnamento e l'opera del Settembrini furono sottoposti nell'ambiente universitario del tempo, cfr. Francesco Torraca, *Notizie su la vita e gli scritti di L. Settembrini*, Napoli 1877, e Luigi Russo, *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana*, Bari 1943², pp. 174 sgg.), soprattutto aspre quelle di Bonaventura Zumbini e di Francesco Montefredini (vedi note sgg.). Il De Sanctis prese la penna in difesa non solo dell'amico della giovinezza e del compagno di fede - di cui dieci anni dopo, presentando le *Ricordanze*, disegn  un indimenticabile ritratto (*Ricordanze della mia vita*, Napoli, Morano, 1879, con prefazione di F. De Sanctis, ristampata nella seconda edizione [1879] dei *Nuovi saggi critici*) -, ma della generazione del Risorgimento e di un ideale letterario contro la «giovane scuola». Sul Settembrini, oltre al Croce, *L. Settembrini* (1911) in *Letteratura della nuova Italia*, Bari 1943⁴, vol. I, pp. 345 sgg., G. A. Borgese, *Storia della critica romantica in Italia*, Milano 1920³, pp. 331-8, e il volume cit. del Russo, si vedano Gaetano Trombatore, in *Memorialisti dell'Ottocento*, Milano-Napoli 1953, vol. I, e, per una precisa individuazione ideologica (il «radicale» di ceppo enciclopedista), Adolfo Omodeo, *L. Settembrini* (1930), in *Difesa del Risorgimento*, Torino 1951, pp. 236-67.

1. *Lezioni di letteratura* di Luigi Settembrini [n. d. a.]. 2. Zumbini: nel saggio *Le «Lezioni» di letteratura italiana del prof. Settembrini e la critica italiana*, Napoli, Morano, 1868, pp. 76, ristampato poi, con varie modifiche, in *Saggi critici*, ivi 1876, pp. 251 sgg. Bonaventura Zumbini (Pietrafitta di Cosenza, 1836-1916), autodidatta, nel 1862 fu ispettore reggente a Cosenza su designazione del De Sanctis (che lo aveva conosciuto quattordicenne durante l'«esilio» calabrese, nel 1850: cfr. *Epistolario*, a cura di Giovanni Ferretti e Muzio Mazzocchi Alemanni, Torino 1956, pp. 126-7 e 142), poi insegnante. Nel '78 succedette al Settembrini nella cattedra di letteratura italiana nell'Universit  di Napoli; senatore nel 1905. Studioso del Petrarca, del Monti e del Leopardi (*Studi sul Petrarca*, Napoli 1878; *Sulle poesie di V. Monti*, Firenze 1886; *Studi sul Leopardi*, 2 voll., Firenze 1902-1904) e di letteratura comparata; su di lui cfr. B. Barillari, *Motivi di critica*, Bari 1932, pp. 45 sgg., e T. L. Rizzo, *B. Zumbini*, Reggio Calabria 1932. Si veda anche pi  oltre la nota 2 di p. 1011.

Pochi giorni innanzi mi era capitato uno scritto sullo stesso argomento del signor Francesco Montefredini,¹ irto di osservazioni severe, e parte già pubblicato per istampa.

Io non aveva ancor letto il libro del Settembrini. Lo aveva sentito molto lodare, e mi ero promesso di usare i primi giorni di vacanza parlamentare per raccogliermi e studiarlo. Intanto pensavo:

— Caspita! La nuova generazione entra in scena senza molti complimenti. *L'ipse dixit* non ha senso per questi signori, e il principio di autorità avrà molto a fare per mantenersi salvo. Come vanno diritti a dar la botta! Che aria da giudici prendono! E con che sicurezza buttan fuori la loro opinione! Cautele oratorie, giri ipocriti di frasi che inzuccherino gli orli amari del vaso, convenienze sociali, tutto quest'arsenale di simulazioni e dissimulazioni imposto dalla moda, o, come si dice, dalla buona educazione, è qui gittato via come roba inutile.

Trovo in questi scritti una perfetta indipendenza di giudizio, ma pure accompagnata con tutte le forme del rispetto. Lo Zumbini e il Montefredini mi hanno aria di un duellante, che accingendosi inesorabilmente a tirare un colpo di spada, faccia gl'inchini d'uso all'illustre e autorevole avversario. E poiché il Settembrini è uomo di spirito, cosa altro gli rimane che risponder: Grazie?

Di questi modi franchi, austeri, e insieme civili e inappuntabili non saprei mover lamento; anzi, a dir proprio quello che penso, sarei tentato di rallegrarmene, se avessero a prevalere nella nuova generazione. La sincerità non è la qualità predominante della presente generazione, trovatasi in condizioni difficilissime, e costretta ad imparare la difficil arte del simulare e del dissimu-

1. uno scritto . . . Montefredini: l'articolo *Le lezioni di L. Settembrini, professore nell'Università di Napoli*, apparso nella «Rivista contemporanea», LVI, 1869; estratto, Torino, F. Negro, 1869. Francesco Montefredini, nato a Spinazzola di Bari nel 1830, morto a Napoli nel 1891 o '92. Fu scolaro del De Sanctis prima del '48, poi fra il '64 e il '67, negli anni in cui il De Sanctis ne era direttore, critico teatrale de «L'Italia» e autore della prefazione alla prima edizione dei *Saggi critici* (1866). Dette alle stampe gli *Studi critici* (Napoli, Morano, 1877), *Vita ed opere di Giacomo Leopardi* (Milano, Dumolard, 1881) e una *Rivoluzione francese: reazione socialista* (Roma 1889). Spirito bizzarro, dominato da manie antinazionali (stimava il De Sanctis, perché lo giudicava non italiano, «un critico sui generis, un tedesco, uno Schelling cacciato in Italia»), ma «scrittore non privo di forza e d'eloquenza»: cfr. B. Croce, in *Scritti vari inediti o rari di F. De Sanctis*, Napoli 1898, II, pp. 242-3, e F. Montefredini (1911), in *Letteratura della nuova Italia*, ed. cit., III, pp. 355-66.

lare. Settaria quando cospirava, ora che regna, non ha potuto in tutto smettere l'antico costume, né la libertà ha potuto indurre negli scritti e nella parola l'onesta e leale franchezza. Finché stai su' generali, ti si lascia dire; ma se scendi al particolare e tocchi la persona, ti viene il sudor freddo, e ti arresti e non ti senti più libero. L'atmosfera in mezzo a cui vivi è tale, che, senza saper come o perché, ti vedi tirato a usare le più ingegnose cautele, i più scaltri avvolgimenti ne' biasimi, arte recata a perfezione nel parlamento e nella stampa detta seria. Ci è una parola caratteristica, venuta oggi molto in voga, ed è «insinuazione»: cioè a dire un'accusa lanciata con tante scappatoie e sotto così mutevoli apparenze, che non v'è parola o frase dove tu possa coglierla, arrestarla e riconoscerla: senti la trafittura e non vedi la spada. Né reca meraviglia che quelli i quali per manco di cultura o d'ingegno si sentono inetti a questi giochi di scherma, a queste finenze e ipocrisie che si chiamano abilità, corrano all'altro punto, e riescano così grossolani e plateali, come gli altri sono scaltri e falsi. Tutto questo non mi par bello: anzi mi sembrano qualità di popoli in decadenza; in Italia mi paiono avanzi¹ per lunga consuetudine di costumi servili; e se la libertà dee fruttificare, desidero che gl'italiani possano cancellare quell'opinione di falsità che di essi è sparsa nell'Europa civile, e acquistare i modi schietti e virili che son proprii delle nazioni forti e libere.

Sieno dunque i ben venuti i signori Montefredini e Zumbini; e vogliano essi perseverare in questa via, di dire e di operare con perfetta sincerità, accompagnata con quella urbanità di gentiluomo, che è la grazia e il condimento del vero. Per noi è troppo tardi: siamo quello che siamo. Spetta alla nuova generazione trarre buoni frutti dalla libertà che noi le abbiamo conquistata, la più preziosa eredità che si possa lasciare a' figliuoli.

E c'è un'altra cosa che in questi scritti mi ha fatto impressione: ed è lo stile. La nostra generazione, salvo pochissimi, è più o meno nello stile arcadica, rettorica, e talora nebbiosa, come gente vissuta fuori della pratica delle cose, e nutrita in mezzo alle astrazioni ed a vaghe aspirazioni. Nel foro, ne' teatri, nel parlamento, ne' diarii, nelle poesie, nelle prose, fino nelle trattazioni scientifiche regna spesso la rettorica, una certa esagerazione de'

1. *avanzi*: così nell'edizione Morano. Nel ms. e nella «Nuova Antologia»: «avanzi ancora in piedi».

sentimenti, un certo lirismo d'immagini, uno scaldarsi a freddo nelle cose più semplici, e certe consuetudini e maniere di espressione, che sono testimonianza flagrante della nostra poca sincerità nel pensiero e nella parola e soprattutto ne' lavori letterarii. Di questa lebbra nessun vestigio ne' due scritti che avevo innanzi: nel Montefredini la severità e sobrietà¹ dello stile è tale, che rappresenta l'aritmetica, con quelle osservazioni addossate senza tregua le une sulle altre come fossero cifre; nello Zumbini lo stile è quieto, uguale, come acqua che vada per la china senza intoppo e senza rumore, e niente vi trovi soperchio o artificiato. Dissi fra me: — Il Settembrini scrive così vivo e spigliato: in verità mi pare che il Settembrini sia il giovine, e i vecchi siano loro.

Ma è vecchiezza che mi piace, perché nasce non dallo scarno e dall'arido d'immaginazioni povere, ma da un radicale mutamento nel punto di vista. È la nuova generazione che piglia il suo posto con criterii proprii. Prendo ad esempio lo scritto dello Zumbini, non essendo quello del Montefredini pubblicato tutto intero.

Bonaventura Zumbini io l'ho conosciuto giovanissimo in Cosenza, sua patria.² Mostrava fin d'allora ingegno pronto e molta serietà di vita. Dopo il 1860 l'ho trovato negli ufficii dell'insegnamento pubblico, e me ne dispiacque. Il professore ufficiale, soprattutto nelle basse regioni, costretto ad insegnare parecchie ore il giorno, e a ripetere la stessa canzone, perde ogni freschezza d'ingegno, non può continuare i suoi studii, e, se la pazienza gli dura, diviene a poco andare quell'eccellente macchina che si chiama «l'impiegato». Peggio ancora se il professore è chiamato ad ufficii amministrativi: dove la scienza è messa in fuga dagl'infiniti pettegolezzi e contrasti in mezzo a cui si trova quel poveruomo che dicesi preside o direttore. Sembra che lo Zumbini siasi presto stancato di questa vita, e chiesta più volte la sua dimissione, ed avutala, si è oggi affatto ritirato dalle pubbliche faccende e vive solitario co' suoi cari libri. Frutto di questi ultimi studii è il suo *Saggio sulle «Lezioni» del Settembrini e la critica italiana*.

Per far meglio comprendere qual sia il suo punto di vista, mi si permetta che entri con lui in dialogo:

— Ecco un nuovo saggio critico. Mi piace che questo titolo

1. *la severità e sobrietà*: così nel ms. e nelle stampe originali. Cortese: «la severità e la sobrietà»; Russo: «la severità». 2. *in Cosenza, sua patria*: cfr. la nota 2 a p. 1001.

abbia fatto fortuna. Dopo i miei saggi critici ho veduto comparire saggi politici, filosofici, critici in gran copia. E poiché in quel titolo io volli celare un'intenzione di modestia, sii anche tu il ben venuto col tuo saggio critico, modesto Bonaventura.

Zumbini. Non molto modesto, signor De Sanctis; anzi metto pegno che, dopo avermi letto, mi troverete prosuntuoso.

— Ti ho letto, né fo punto di te un giudizio così eccessivo. Anzi, se ti debbo fare una confessione, ho provato un vero gusto a trovare nel tuo libro parecchie idee ed anche un certo metodo di giudicare, dal quale io argomento che tu debba essere della mia scuola.

Zumbini. Se si tratta di farvi piacere, non voglio dirvi di no. Ma, se debbo dire il vero, io mi son messo a un punto di vista superiore a tutte le vostre scuole. Voi dite la verità, ma non tutta la verità.

— Sia pure. Ma una scuola non è che un complesso d'idee, intorno a cui si aggruppano parecchi. Questo non impedisce che i discepoli possano modificare, sviluppare, compiere, chiarire. Ma fin che la base riman quella, riman la scuola.

Zumbini. Chiedo scusa; ma io ho una più nobile ambizione; voglio divenire un caposcuola io.

— Dimenticavo che sei un meridionale. Presso di noi ciascuno è un caposcuola, e gli uomini più illustri non hanno potuto mai raccogliere intorno a sé tre o quattro seguaci che si gloriassero di esser detti discepoli e li accettassero come loro capi.

Zumbini. Segno che a questi illustri è mancata quella forza di attrazione che è atta a fondare una scuola. Del resto, voi siete già la vecchia generazione, una storia passata. Noi cominciamo pur ora: lasciateci libero il sole, lasciateci la libertà e l'indipendenza del giudizio.

— In somma, cosa pretendete voi altri, voi, la nuova generazione? Siete già in istato di ribellione? Ci dichiarate guerra? Badate. Siete ancora troppo giovani, e ci vogliono altri omeri, altri studii. Il tuo saggio chi lo legge? Del libro del Settembrini abbiamo già la seconda edizione.

Zumbini. Storia vecchia codesta. Monti era celebre quando Leopardi era ignoto. Ma voi precorrete troppo a' tempi. Per ora non vogliamo mover guerra a nessuno. Vogliamo la libertà di verificare le vostre idee, di non lasciar passare il vostro sistema se non dopo il debito esame. Questa verifica voi non l'a-

vete fatta. La vostra generazione è figlia dell'ontologia, procede *a priori*. Sono famosi i vostri castelli in aria, le vostre costruzioni artificiose battezzate filosofia della storia o dell'arte, i vostri sistemi bene architettati e tutti di un pezzo, e l'Ente e l'Esistente e l'Idea e il Bello e il Vero tirati in mezzo alle vostre lotte come gli Dei di Olimpo, e costretti a servire alle vostre passioni. Avete compiute di grandi e belle cose; ma appunto per questo vi è mancato il tempo di far tutto con maturità e diligenza, e le vostre idee e le vostre opere portano l'impronta della fretta e del provvisorio. Prima di lasciar entrare roba tanto sospetta, permetteteci che noi l'arrestiamo al passaggio e domandiamo di verificarla. Prendiamo ad esempio la letteratura italiana. Gioberti ci assicura che quello che è ivi eccellente è tutto opera del Cristianesimo. Ora eccoti il Settembrini che dice per l'appunto il contrario.¹ A chi credere? E tutti e due sono dommatici ed eccessivi, e quantunque citino spesso la storia, non è difficile a vedere che hanno già un'opinione bella e fatta, e la storia ci sta a pigione.² Oltreché, anche i più inesperti fiutano subito qualche cosa di non filosofico e di non perfettamente sincero in queste opinioni improvvisate per il bisogno della battaglia, e insinuate più da fini e passioni politiche, che da tranquille meditazioni. La scienza mal si riconosce in queste vostre lotte di classici e romantici, di neocattolici e razionalisti, di empirici ed ontologi, dalle quali non è potuta uscire la verità che mutilata e difformata. Innanzi a tante contraddizioni la nuova generazione e non si ribella e non nega, ma, entrata in sospetto de' vostri metodi e delle vostre costruzioni ideali, è ben risoluta a non lasciar passare nessuna opinione senza verificare la sua origine, la sua natura, e la sua conformità co' fatti. Domandiamo troppo?

— La domanda è onesta. Non negate, ma dubitate. Volete rifare Cartesio e Bacone. Gli è un tornare indietro, mi pare.

Zumbini. Anche su questa faccenda dell'andare avanti o del tornare indietro non siamo d'accordo, forse. Talora ciò che si dice regresso è un progresso bello e buono. Ma lasciamo star questo, che è corda oggi fuor di luogo, e di politica non mi voglio brigare.

— Bene. Verificate pure. Ma pensate che la via del verificare è lunga e malagevole. Troppi studii ci vogliono e troppo tempo.

1. Ora eccoti . . . il contrario; cfr. *Lezioni*, ed. cit., I, p. 295. 2. ci sta a pigione: per l'espressione boccaccesca, di stampo purista, si veda *Storia*, p. 282 e relativa nota 5.

Cartesio se ne stancò, e cominciato col voler tutto verificare, finì anche lui con l'improvvisare. Se la nuova generazione attiene questa promessa, se mette nelle industrie, ne' commerci, negli studii positivi e di fatto quell'energia che noi abbiamo posta nelle cospirazioni e nella speculazione, ci rinneghi pure e passi sopra il nostro corpo... Sia benedetta! perché là è la salute.

Zumbini. Del resto, state tranquillo.¹ Fatta la verifica, avremo anche noi la nostra filosofia, la nostra fede e le nostre lotte.

— Oimè! come corri con la fantasia! Già questa verifica non mi par più cosa salda. Per una buona e seria verifica non basta una vita d'uomo, e tutta l'opera di una generazione non è superchia.

Zumbini. Vorreste dunque condannarci a stare tutta una vita fra date e cifre? Una filosofia bisogna averla. Senza fede non ci si può vivere.

— Allora, transigiamo. Accettate le nostre idee provvisoriamente, ché finché l'umanità cammina, niente è definitivo e tutto è provvisorio; e intanto studiate, studiate, verificate. È il meglio che avete a fare. La realtà ha ancora molti suoi recessi inesplorati, e serba inviolati gran parte de' suoi misteri. Iside si svela all'audace che le si avvicina. Quelli che speculano di lontano, non veggono che ombre.

Zumbini. Dunque?

— Dunque, lasciateci in pace. E in luogo di pensare a noi, studiate e verificate.

Zumbini. E se io vi dicessi che studiando e verificando, ci sentiamo intanto, naturalmente e solo perché venuti dopo, in un punto più alto che non è quello in cui vi siete collocati voi, ci sentiamo perciò vostri giudici e vostri maestri? Voi siete vissuti in lotte perpetue, in uno inevitabile dualismo: chi di voi dice bianco, l'altro risponde nero: siete due campi opposti, vittoriosi or l'uno or l'altro, sempre vivi e sempre a fronte. Noi, venuti dopo, estranei alle vostre lotte, puri delle vostre passioni, abbiamo sulle labbra, con vostra venia, un certo sorriso, che significa: — Avete tutti torto e ragione; la verità è un po' dappertutto, ma dappertutto esagerata ed offuscata. — Questo possiamo dirvelo, mi pare, fin da ora, e non ci è bisogno per questo di studiare e di verificare.

— Hai cominciato col dubbio cartesiano. Ora navighi in pie-

1. *state tranquillo*: così nel ms. Nella *Nuova Antologia*: «stai tranquillo»; nell'edizione Morano: «sta' tranquillo».

no ecclerismo. Ma è una meschinità, scusa, fare il processo al passato, tagliando o aggiungendo, e dire: — È la verità, ma non tutta la verità, — ovvero: — La verità è un po' dappertutto, ma esagerata. — Questa specie di *juste milieu*,¹ se può esser talora cosa comoda nelle faccende pubbliche o private, è nella scienza indizio d'impotenza e di sterilità, o almeno di stanchezza. Ammettiamolo pure per la nuova generazione, ma come stato transitorio, come ginnastica intellettuale e serio apparecchio a nuova produzione. Voi potrete seder giudici ed arbitri in mezzo a' due campi opposti quando avrete saputo trovare un punto di vista più alto, in cui si riconciliino e si amichino le differenze. E per questo non basta tagliare o aggiungere, bisogna produrre.

Zumbini. Questo verrà. Per ora non potete toglierci quel tale sorriso, che significa: — Noi guardiamo le vostre idee con occhio più imparziale e più sicuro, appunto perché fuori della lotta.

— Sorridete pure. Badate però ad essere gente seria, e che non ridiamo di voi. Se volete verificare, dovete bene studiare e comprendere le nostre idee. E se volete mettere a posto la nostra generazione, e assegnare a ciascuno il torto e il dritto, vi è mestieri innanzi tutto di assimilarvela e farla vostro sangue. Il dubbio significa studiare. E l'ecclerismo, quel dare a ciascuno il suo e togliere le esagerazioni, tagliar di qua, aggiunger di là, significa ancora studiare. L'ecclerismo in Francia fu un'epoca splendida, perché accompagnato con severi studii critici e storici.² Si giudicava Platone, ma si traduceva Platone. E quell'epoca di erudizione preparò una nuova produzione. Promettete voi di fare altrettanto? Allora, siate benedetti! La nuova generazione comincia bene. Per me, son tentato di esclamare, come Ettore: — Possa la nuova generazione salire tant'alto, che cancelli ogni memoria di questa! —³ e possa il nuovo Leopardi far dimenticare Vincenzo Monti!

E qui, lasciando stare il dialogo, mando un saluto al mio Bonaventura, e gli dico schiettamente che il suo scritto ha avanzata

1. *juste milieu*: allude alla politica d'equilibrio enunciata da Luigi Filippo nel discorso della Corona del gennaio 1831. Cfr. *Storia*, p. 826 e relativa nota 1. 2. *L'ecclerismo . . . storici*: si vedano anche *Storia*, p. 825 e relativa nota, e la lezione introduttiva al corso leopardiano, riprodotta più oltre, e nota relativa. Quanto alle traduzioni platoniche, si riferisce all'edizione delle *Oeuvres* a cura di Victor Cousin, 13 voll., Parigi 1822-40; e alla ristampa dei *Dialogues*, trad. Dacier e Grou, ivi 1861-3. 3. *Possa . . . di questa*: riecheggiando Omero, *Il.*, vi, 479.

la mia aspettazione, e che scorgo in lui quel veder le cose da alto ed in una vasta sintesi, che è proprio degl'ingegni non volgari.

Ora può esser chiaro con quali intendimenti e con quali criterii i due giovani campioni della nuova generazione assaltano rispettosamente il Settembrini. Il Montefredini si mette in cattedra e gli fa una vera lezione di storia, e non glie ne mena una buona: è il sistema della verifica, applicato al Settembrini, punto per punto, particolare per particolare. Lo Zumbini generalizza, e riassume il suo giudizio in questo modo:

Veramente l'intelligenza della storia non importerebbe qui gran fatto; ma il Settembrini c'insiste tanto che ne fa, come dire, il suo caval di battaglia. Io dirò col massimo rispetto e nondimeno con franchezza intera. Nessuna parte del suo lavoro parmi sbagliata più di questa. Se io non m'inganno, l'illustre professore non ha compreso né quella varietà di elementi che formava la società del medio evo, né nessuno in particolare di quegli elementi, ciascuno de' quali per più secoli cercò di sormontare gli altri: non il Cristianesimo, non i Comuni, non l'Impero; egli non ha compreso né la lotta d'allora, né l'armonia posteriore, che è il carattere principale della civiltà moderna.¹

Ho voluto riferire questo luogo come saggio della forma di scrivere dello Zumbini. La severità de' giudizi vi è sempre accompagnata con la più squisita cortesia, con una calma perfetta di esposizione. Si sente in mezzo alle più crudeli conclusioni l'uomo bene educato, quella cert'aria d'imparzialità e di spassionatezza, congiunta col rispetto, che ti concilia anche gli avversarii.

Ma la parte storica è un semplice incidente nel lavoro del nostro Zumbini. Egli assalta il Settembrini nella parte sostanziale della sua opera, chiamando a sindacato il suo principio e il suo criterio critico.

L'idea fissa del Settembrini è che nella lotta del Papato e dell'Impero stia l'anima di tutta la nostra letteratura, e che, essendo stata questa lotta più importante e più durevole in Italia, la nostra letteratura ha perciò maggior valore e maggiore importanza che tutte le altre di Europa.

Il principio adunque del Settembrini è questo, che il contenuto sostanziale della nostra letteratura è la lotta contro il Cristianesimo, o più propriamente contro il Papato in favore della libertà e dell'unità nazionale, e il suo criterio è questo, che l'im-

1. *Saggi critici* cit., pp. 254-5.

portanza e il valore di una letteratura dipende dall'importanza e dal valore del contenuto.

Così lo Zumbini ha messa la quistione; e l'averla messa così, l'aver saputo cogliere il sostanziale in tanta congerie di fatti e d'osservazioni, è prova indubitata di singolare attitudine sintetica.

Ora lo Zumbini non contraddice al principio del Settembrini, ma lo trova insufficiente, trova che in questo letto di Procuste non può condannarsi a star tutta la vita italiana e tutta la letteratura, senza che la sia mutilata e guasta.

Queste mutilazioni ispirano allo Zumbini le seguenti considerazioni:

Che si ha a intendere per vita? Certo, i pensieri, i fatti, le passioni e fin gli errori onde un popolo è e si muove. E nondimeno non pochi, storici o critici, mi somigliano il diavolo di Malebolge, che rimette i dannati al taglio della spada: così trattano quell'organismo che è la vita di un popolo. Ne disgiungono i diversi elementi, ne pigliano alcuni o il solo che più loro garbi, e dicono: — Ecco la vita. — Ma no: questa non è la vita, per la ragione stessa onde un solo raggio non è la luce. E poi, quell'elemento, divulso come un ramuscello dal suo albero, neppure è conservato nella sua genuina natura: vi si mette quanto più si può dell'oggi, e si dimentica che l'umana gente cammina perché l'idea d'oggi non è più l'idea di ieri. Vedete: nel secolo XIV ci è, tra tante altre cose, la guerra che i più alti di mente e di cuore faceano alla corruzione del sacerdozio. Ebbene, questa guerra è tutta la vita. Non basta; questa guerra, compresa a modo, non è che guerra al Cristianesimo stesso. Non importa che la facessero anche alcuni fra gli stessi uomini della Chiesa, che santa Caterina gridasse più alto di tutti contro le colpe de' papi, non importa: si combatteva proprio il Cristianesimo. Così della cosa si esagera un lato, e si trascurano gli altri. Così della vita vi si presenta tale un'immagine, che mi ricorda certi ritratti sotto cui bisognerebbe scrivere: questi è tal di tale. Io non intendo dire che così sempre e così appunto faccia il Settembrini; ma mi sembra ch'egli appartenga a questa scuola, e con le intenzioni più generose non riesce a cose migliori.¹

Or questa mutilazione della vita è il fenomeno di tutti i secoli battaglieri, in cui gli avversarii veggono ciascuno le cose da un lato solo; è il carattere del nostro secolo militante, è il frutto della rivoluzione francese che dura ancora. Ma il pacifico Zumbini, vissuto fuori delle nostre battaglie, è stanco della rivoluzione, e invoca la fine, invoca tempi tranquilli in cui un onest'uomo possa dire non solo la verità, ma tutta la verità. Indi quel suo sorriso scevro di malizia e di amarezza, con che contempla la miseria

delle nostre lotte, e quel dire al Settembrini: — Le vostre intenzioni sono generose, ma voi siete fuori della storia e fuori della vita; voi rassomigliate a' diavoli di Malebolge, e i vostri ritratti son tali, che sotto bisognerebbe scrivervi: questi è tal di tale.

Fuori della storia! e fuori della vita! Fosse anche il Settembrini fuori della critica? Sissignore. Anzi è questo, secondo lo Zumbini, il suo fallo principale. Fuori della critica.

Il criterio critico del Settembrini è che una letteratura ha più o meno valore e importanza secondo che il contenuto è più o meno importante. Così a parer suo il valore della *Divina Commedia* è non nella lettera, ma nell'allegoria, ovvero nel contenuto espresso in forma allegorica.

A questo criterio, che, secondo lo Zumbini, guida ne' giudizi non pure il Settembrini, ma il Gioberti, il Tommaseo, il Giudici e quasi tutt'i critici italiani, egli oppone l'altra teoria che è l'arte per l'arte.¹ L'una teoria dice: — Il contenuto è tutto; l'arte è nulla. — L'altra dice: — Il contenuto è nulla; l'arte è tutto. — Lo Zumbini si ficca in mezzo a' combattenti, e con quel suo sorrisetto li arringa così: — Fate la pace, ché tutti avete torto e ragione; le vostre teorie sono assolute; la verità è nel giusto mezzo; l'arte è gran cosa, ma il contenuto è esso pure qualcosa, e non si può trascurarlo, e reputarlo quasi indifferente. E ve lo mostro io. — E prendendo ad esame la *Divina Commedia*, piglia arte e contenuto, e, come fossero i colori della tavolozza, li distribuisce e li mescola in giusta misura.

Qui lo Zumbini lascia il Settembrini e prende a discorrere dello stato della critica in Italia, e vi trova due scuole: la vecchia critica al modo del Settembrini, sorta «in un periodo di rivoluzione», che giudica l'arte dal suo contenuto; ed una critica nuova, che giudica l'arte co' criterii dell'arte, e trascura quasi del tutto il contenuto.²

1. *L'arte per l'arte*: così nel ms. e nella «Nuova Antologia». Nelle edizioni Morano: «l'arte». 2. Questa è la parte fiacca del suo lavoro. Non mi ci stendo sopra, perché mi distrarrebbe troppo dall'argomento principale, ed anche perché dovrei pur parlare di me: cosa che mi ripugna. Lo Zumbini non ha bene studiata la teoria che ha per fondamento l'indipendenza dell'arte, o l'ha studiata solo nelle esagerazioni di Victor Hugo e di tutti i romantici che ne hanno cavata la formola eccessiva: l'arte per l'arte. — L'indipendenza dell'arte è il primo canone di tutte le estetiche e il primo articolo del *Credo*, né un'estetica è possibile, che non abbia questo fondamento; sicché non solo questa non è una critica sentimentale, anzi è la sola critica razionale,

Lo Zumbini appartiene a questa nuova critica, e spera il suo trionfo dalla libertà. Il suo scritto finisce con queste notevoli parole:

A' bisogni della nostra critica provvederà ora la libertà. Per essa rifioriranno gli studii filosofici; e la critica che si fonda sull'indipendenza dell'arte, non sarà, come oggi pare a molti, una critica sentimentale, ma fondata anch'essa sopra base razionale. Per la libertà eziandio, ed anche più prontamente, comincerà a parere, se non più necessario, certo non più bello e generoso, e, debbo dirlo? non più liberale il costringere l'arte a parlare un linguaggio non suo, il sommetterla a leggi diverse dalle proprie. Finirà in somma anche per la critica il periodo di rivoluzione, il quale, secondo alcuni, fra cui sommo il Settembrini, par che debba continuare con maggior lena, e, secondo me, ha durato già troppo.¹

la sola che si possa chiamare scienza. — E la scienza è nata il giorno che il contenuto è stato non messo da parte o dichiarato indifferente, come crede lo Zumbini, ma collocato al suo posto, considerato come un antecedente, o un dato del problema artistico. — Ogni scienza ha i suoi supposti, i suoi antecedenti. Il supposto dell'estetica è fra l'altro il contenuto astratto. E la scienza comincia quando il contenuto vive e si move nel cervello dell'artista e diventa forma, la quale è perciò il contenuto esso medesimo in quanto è arte. — La forma non è *a priori*, non è qualcosa che stia da sé e diversa dal contenuto, quasi ornamento o veste, o apparenza o aggiunta di esso; anzi è essa generata dal contenuto, attivo nella mente dell'artista: tal contenuto, tal forma. — Ed il contenuto è attivo, appunto perché ha la sua poesia, il suo bello naturale, come la natura ha il suo bello reale, ha qualcosa di proprio che fa impressione e mette in movimento il cervello dell'artista, ed apparisce nella forma. Ivi, nella forma, il critico ritrova il contenuto, *da lui già esaminato come un antecedente*: lo ritrova non più natura, ma arte; non più qual era, ma quale è divenuto, e sempre tutto esso, col suo valore, con la sua importanza, col suo bello naturale, arricchito e non spogliato in quel divenire. — Il contenuto non è dunque indifferente, non è trascurato. Apparisce due volte nella nuova critica: la prima, come naturale o astratto, qual era; la seconda, come forma, qual è divenuto. — Ma se il contenuto, bello, importante, è rimasto inoperoso o fiacco o guasto nella mente dell'artista, se non ha avuto sufficiente virtù generativa, e si rivela debole o falso o viziato nella forma, a che vale cantarmi le sue lodi? In questo caso, il contenuto può essere importante in sé stesso; ma come letteratura o come arte non ha valore. — E per contrario il contenuto può essere immorale, o assurdo, o falso, o frivolo, ma se in certi tempi e in certe circostanze ha operato potentemente nel cervello dell'artista ed è diventato una forma, quel contenuto è immortale. Gli Dei d'Omero son morti: l'*Iliade* è rimasta. Può morire l'Italia, ed ogni memoria di Guelfi e Ghibellini: rimarrà la *Divina Commedia*. Il contenuto è sottoposto a tutte le vicende della storia; nasce e muore: la forma è immortale. — Questi sono canoni elementari della nuova critica, che, spero, avrà nello Zumbini una delle sue più salde colonne [n. d. a.]. Una lezione ben più severa riguardo al suo metodo critico, che dal primitivo formalismo era venuto accostandosi sempre più all'indagine di tipo positivistico, toccò allo Zumbini, vari anni più tardi, da parte del Croce: cfr. *La critica letteraria*, Roma 1896², pp. 127-35 e 140-5. 1. *Saggi critici*, ed. cit., p. 319.

Dunque il Settembrini è fuori della storia, fuori della vita, e soprattutto fuori della critica. Cosa rimane al povero Settembrini, così concio? Cosa è il suo libro?

È un libro, risponde lo Zumbini, assai ben fatto e piacevolissimo a leggere. Per questo rispetto parmi anzi un modello di scrivere schietamente italiano e insieme non artificiato, ma spontaneo ed efficace: due pregi che non si trovano sempre congiunti ne' nostri moderni, alcuni de' quali salvano la purità della lingua, ma uccidono il lettore. E ci è inoltre uno squisito sentimento dell'arte, il quale, quando non è forviato dall'idea preconcepita, esce in giudizi delicati ed osservazioni giudiziose. Ma...¹

Ed eccoti un «ma» formidabile, che è un manrovescio, e gitta a terra l'avversario. Tutto il libro dello Zumbini è un «ma» in permanenza.

Ma scritto con tal garbo, con tale un'aria non mentita di riverenza, con una così naturale e costante imparzialità e serenità di spirito, che sentivo affezionarmegli, e non pensavo punto al Settembrini; pensavo allo Zumbini, e mi veniva la voglia di adempiere con lui il grato ufficio rimasto oramai a noi altri, vecchia generazione, di prenderlo per mano, e condurlo innanzi al pubblico e farlo conoscere.

Tra queste impressioni e questi desiderii, ecco giungermi il secondo volume del Settembrini, ed ecco da un'altra parte venirmi il primo volume. Il libro condannato eccolo innanzi a me tutto intero. Io leggo.

Leggo, ed ho già dimenticato Montefredini, Zumbini, e la verifica e il giusto mezzo, e la mutilazione della vita e la storia e la critica. Leggo, e non mi posso più staccare da questo libro magico, dove non trovo niente di nuovo, e tutto mi par nuovo.

— Ma questo non è un lavoro di scienza, è un lavoro d'arte — ho gridato io, giunto alla fine; — oh, Zumbini! come hai potuto dissertare di contenuto e di giusto mezzo innanzi a questo libro!

Mi sono ricordato del giudizio del Gervinus sopra l'Alfieri ed il Foscolo, e della mia risposta.²

1. *Ibid.*, p. 290. 2. *della mia risposta*: l'articolo *Giudizio del Gervinus sopra Alfieri e Foscolo*, apparso nel «Cimento», fascicolo di ottobre del 1855, e compreso in *Saggi critici*, fin dalla prima edizione (1866). In esso, contro l'idealistico apoliticismo del moderato Gervinus, il problema del rapporto fra contenuto e forma organica era già posto in termini inequivocabili: «Ne' grandi scrittori, che hanno l'istinto dell'arte, la politica non assorbe in sé la poesia, ma rimane semplice stimolo, motore di grandi affetti

Vogliamo giudicare del Settembrini? Bisognava non ritirarsi dalla battaglia, ma starci entro, e farsi la sua ombra, e seguirlo in tutti gli eventi della lotta, e studiare il suo carattere, le sue passioni, la sua cultura, le sue inclinazioni, il suo genio. Così ti starà innanzi l'uomo vivo, in mezzo a' vivi, e vedrai la sua opera così com'è stata concepita, e non come la ti pareva in astratto.

Luigi Settembrini io lo trovo la prima volta in Catanzaro, ch'era ancora assai giovane, e già maestro di lettere in quel Liceo. Era una bona posizione, come dicono oggi, e, come dicevano allora, era un pane assicurato per la vecchiaia. Ma gli era «un matto», epiteto che si regalava allora a quanti mettevano in pericolo quel pane della vecchiaia. Fin d'allora si rivelarono in lui due uomini, il letterato e il patriota; così immedesimati, così l'uno nell'altro, che non si possono scindere, senza mutilarlo o frantenderlo. A Catanzaro insegnava e cospirava, distribuendo le ore della giornata con pari zelo nell'uno e nell'altro ufficio. Uscito di prigione, lo trovo in Napoli, sotto «vigilanza» della polizia, un po' più cauto, ma sempre matto ed anche un po' aizzato. Maestro privato di lettere latine e italiane, venne presto in fama di scrittore corretto e pieno di buon gusto: che era a quel tempo la maggior lode che mai si facesse a letterato. Il giorno spiegava gli ablativi in *abus* di Lorenzo Valla e il veltro e la lupa di Dante; la notte viveva in mezzo alle deliziose agitazioni degli occulti ritrovi, da cui sorse la *Protesta*,¹ un libretto di poche pagine, serrato, rapido, pungente come uno stile, rimasto parte indimenticabile della storia italiana. Scontò il delitto con lunga prigionia, a' cui ozii

e di alte fantasie. Nelle vere poesie vi è sempre qualche cosa di superiore che sopravvive, spento anche quello scopo politico che le si propongono. Guelfi e Ghibellini, Bianchi e Neri sono oramai dimenticati: le passioni, che rosero tanto il cuore di Dante, sono spente, ma non sono spente già le sublimi creazioni della *Divina Commedia* alle quali quelle passioni diedero vita. L'esule di Parga e l'ultima delle *Fantasie* mostrano a quant'altezza di poesia la passione politica abbia levato il Berchet»; *Saggi critici*, a cura di L. Russo, Bari 1952, vol. I, p. 195. 1. la *Protesta*: la *Protesta del popolo delle Due Sicilie*, stampata anonima alla macchia, nel 1847, che fu il principale capo d'accusa a carico del Settembrini nel processo del '51. Nell'elogio funebre pronunciato dal De Sanctis a Napoli, il 4 novembre 1876: «Venne il momento, e tanta forza accumulata e compressa scoppiò, ed ebbe nome la *Protesta*, e fu insieme un avvenimento politico e un avvenimento letterario»; *Parole in morte di L. Settembrini*, Napoli, Morano, 1876, ristampata in *Nuovi saggi critici* (1879). I dialoghi di Luciano, ricordati subito dopo, furono tradotti dal Settembrini negli anni di ergastolo e pubblicati nel '61-'62 (Firenze, Le Monnier).

si dee l'elegante volgarizzamento de' *Dialoghi* di Luciano. Carlo Poerio e Luigi Settembrini rimasero le due più simpatiche figure della rivoluzione napoletana, e più cresceva l'odio al Borbone, più la loro immagine ingrandiva. Vennero i fatali. Scacciati i Borboni, fatto il plebiscito, acquistata l'unità nazionale e la libertà, finita la lotta. E senza lotta il Settembrini è infelice, il Settembrini è un mezzo uomo: resta in lui solo il letterato. Molto si è dimenato per trovare sfogo a quell'altro uomo che pur vive in lui e strepita e vuol farsi valere.¹ Ora si accapiglia col Ministero di pubblica istruzione, e scrive il *Pallottoliere* e la lettera al Mamiani;² ora dà addosso a' consiglieri comunali, che lo lasciano dire e fanno a modo loro; ora minaccia perfino di passare all'opposizione, ma lo tengono per l'abito, e rimette la cosa al dimani.

Il Settembrini si è sentito di nuovo felice il giorno che il Papa ha lanciato nel mondo il Sillabo, ed ha scomunicato il progresso, e che il Governo italiano ha fatto cenno di entrare in accordi col Papa.³ Non che il Settembrini voglia Roma capitale d'Italia. Roma gli sembra città così appestata, così scomunicata, che per lungo tempo la vorrebbe rilegata tra' musei, come Pompei o Ercolano. Ma egli non vuol sentire a parlare di papa e di prete. E quando vede il prete rizzarsi di rincontro a lui con in mano il Sillabo, ritrova la sua gioventù, ritrova quell'altro suo uomo che stava a spasso, ritrova sé stesso tutto intero, e rientra nella lotta.

— Settembrini, perché non scrivi più nel giornale? — Settembrini, vuoi essere centro destro o centro sinistro? — Settembrini, devi pur fare un programma a' tuoi elettori. — E Settembrini risponde: — Lasciatemi stare: scrivo la *Storia della letteratura italiana*.

Che cosa è questa *Storia*? È un grido di guerra. È la seconda

1. *valere*: così nel ms. Nella «Nuova Antologia» e nelle edizioni Morano: «vedere», conservato dai successivi editori, tranne Cortese. 2. L'articolo *La Società del Pallottoliere*, del 20 luglio 1864, e *Sugli esami di licenza liceale*, lettera al conte Terenzio Mamiani, del 30 settembre 1868; entrambi ristampati negli *Scritti vari di letteratura, politica, ed arte*, a cura di Francesco Fiorentino, Napoli 1879, vol. I, pp. 51-7 e 89-104. Per l'attività politica del Settembrini dopo il '60, cfr. F. Torraca, *Notizie su la vita e gli scritti di L. Settembrini*, Napoli 1877, e lo stesso De Sanctis, *Scritti vari inediti o rari*, a cura di B. Croce, Napoli 1898, vol. II, pp. 225-31, e *Il Mezzogiorno e lo Stato unitario*, a cura di Franco Ferri, Torino 1960, pp. 284-5. 3. L'enciclica *Quanta cura* dell'8 dicembre 1864 contro «i principali errori del nostro tempo», di condanna delle dottrine razionalistiche e del liberalismo; e i tentativi operati dal Ricasoli, nel '62 e nel '66, per comporre la questione romana.

Protesta. Ed è insieme l'espressione più alta della sua coltura letteraria. È tutto il Settembrini, il riassunto, l'epilogo della sua vita: il patriota e il letterato.

Il Settembrini è l'immagine, se non compiuta, certo schietta del radicale italiano. Tutte le idee politiche, religiose, morali, critiche messe in circolazione da' nostri radicali in mezzo secolo sono per lui articoli di fede, sono state il suo latte, il suo nutrimento. In tutto ciò che ha pensato, e voluto e fatto, egli si è sentito accanto tutti i grandi italiani, che hanno fatto e voluto e pensato il medesimo. Unità nazionale, libertà, emancipazione della ragione dalla fede, sono l'anima di tutta la nostra storia, la sostanza della nostra civiltà: tutto che riman fuori, è barbarie. Il gran nemico è il prete, e con lui non vuol pace né tregua. Rimangono ancora nella memoria le tre parole nelle quali scolpì il regno di Ferdinando: il birro, la spia, e il prete.¹

Ma dico male: idee. Queste non sono per lui dottrine studiate, cercate, formulate: sono idee trovate già belle e pronte, raccolte e divenute sentimenti efficaci e operosi. Natura appassionata e di una viva immaginazione, ciò ch'egli pensa non è un pensiero, ma un'immagine, ch'egli odia o ama. Portate a questo segno, le idee non sono più una dottrina di cui sia lecito dubitare, ma sono una religione superiore alla discussione, che ha anch'essa il suo vangelo e i suoi apostoli e i suoi martiri. Indi quella forma di esprimerle così poco discorsiva e dubitativa, a modo di dogma e di sentenza, che tanto ti colpisce nel Settembrini. Mai non lo vedi arrestarsi, o dubitare o esitare: mai non lo cogli che stia raccolto e pensoso innanzi a qualcuno de' più importanti problemi della storia, e che investighi o fantastichi, o si profondi tanto che la realtà gli vacilli come ombra, mai; questo stadio è oltrepassato; altri hanno pensato per lui; il pensatore non ci è più: ci è il discepolo che ha raccolta la dottrina, e sta lì non ad esaminarla, ma a propagarla e difenderla. Ciò che si move dentro nel suo animo, non è l'inquietudine o la profondità del pensiero, ma la contraddizione, l'amore de' seguaci, l'odio degli

1. *Rimangono . . . il prete*: nella *Protesta* cit. Cfr. l'elogio funebre: «Là per la prima volta compariva quello stile nervoso di cui si era perduta la memoria, che proietta l'anima nell'atto della sua impressione, e non ti pare più voce di un uomo, ti pare voce di un popolo. Là il prigioniero di Castelnuovo impresse sulla nemica fronte tre parole che esprimono un volume di storia: il prete, il birro, la spia», *Parole in morte di L. Settembrini* cit.

avversarii. Oggi Ferdinando non è più: quel fervore di libertà che accendeva il petto del patriota, si è calmato, perché si è appagato: quella corda si è spezzata. Ma resta il papa, il prete, il gesuita, il paolotto, il neo-cattolico, il neo-guelfo; e nel petto del patriota vibra ancora una corda, che suona furiosamente e vuol farsi intendere.

E col patriota si accorda mirabilmente il letterato. Nella mente del Settembrini non può entrare ciò che è vago, o impalpabile, o vacillante, o nebbioso; ciò che il patriota chiama il cattolicismo o il monachismo, e il letterato chiama il romanticismo. Egli è classico, anzi è un pagano puro sangue. La sua frase è netta, lucida, plastica, perfettamente determinata; va diritto e rapido e non si distrae e non guarda obliquo: gl'incresce abitare nelle pure regioni del pensiero, e, come Giove, se ne sta più volentieri in terra, amando, odiando, e non cura l'Olimpo, e guarda Europa e Danae. Queste invasioni germaniche di estetiche e di filosofie, questo gran fracasso d'Ideali e di Celesti, tanta onda di spiritualismo è passata sul capo del Settembrini come una cascata, e non se n'è accorto. Se glie ne parli, ti guarderà con quel suo risolino così bonario, che pare scemo, ed è pieno di senso, e significa: gli è stata una nuova invasione de' barbari.¹ Egli ha paura di questo mondo dell'astrazione o del puro pensiero, perché teme incontrarvi il cattolicismo, il papismo, il monachismo, il gesuitismo e il paolottismo, come gli americani avevano paura del Paradiso, perché temevano d'incontrarvi gli spagnuoli. È rimasto perciò abbracciato con Danae, ben inteso, allegorica, o, per parlare più corretto, con Giunone, e ciò che non è Giunone, reputa ombra e nube, una falsa apparenza entro cui sta appiattato un gesuita o un paolotto. Giunone è la realtà, il concreto, il palpabile, tutto ciò che un galantuomo può abbracciare con l'occhio, e può odiare o amare. Il pensiero è per lui un avvenuto, un presupposto, entrato nel suo animo non si sa come o quando, e ammesso senza esame di ammissione, senza il titolo della sua esistenza. Un pensiero così fatto non è pensiero, ma è immagine e sentimento; non è Scienza, ma è Arte; è buon senso illuminato dall'impressione e guidato dal gusto. In questa regione il Settembrini è sovrano, e pochi gli possono contendere il primato. Il suo orizzonte non è ampio, ma è a contorni perfettamente disegnati; la sua concezione non è profonda, ma è piana e lucida come una superficie ben levigata;

1. *de' barbari*: così nel ms. e nelle stampe originali. Russo: «di barbari».

il suo intelletto ha una certa naturale dirittura, che lo tien lontano da ogni sottigliezza e gli fa sentire quasi istintivamente il vero, quale apparisce al buon senso; la sua impressione è quasi sempre giusta e netta; il suo gusto per finezza e delicatezza rivela un'anima artistica ed educata da buoni studii. Aggiungi, qualità rarissima oggi, una perfetta sincerità, che io chiamerei quasi l'onestà dello scrittore: in quello che gli esce dalla penna ci è subito lui e tutto lui, com'è in quel momento, e mai non vi sorprendi un secondo fine, un riguardo, un desiderio di fare effetto, un chiaroscuro, un'ombra, una forma equivoca: tutto è luce, tutto è lui; la sua anima è tutta fuori, in vista di tutti, e naturalmente, senza che egli lo voglia o lo sappia, fino nelle sue più minute inclinazioni: senti qua dentro, in questo libro, non solo l'italiano, ma il napoletano, e ti par talora di stare a Posilipo, fra tanta voluttà di cielo e di marina, e sentir Pontano cantare.¹

*Amabo, mea chara Fanniella,
ocellus Veneris decusque Amoris,
iube, istaec tibi basiem labella,
succiplena, tenella, mollicella.*

«Questa è poesia tutta greca di bellezza e tutta nostra per vita»,² conchiude il Settembrini.

Chi vuole avere un esempio dove giunge il Settembrini, in quale regione rimane, e come giudichi, e come si esprima, legga quello ch'egli dice del Boccaccio.

La forma del Boccaccio è voluttuosa. Questa forma è così descritta da Paolo Emiliani Giudici:

Il maggiore e forse il solo vizio che l'offende, sta in quelle contorsioni di periodi, in quelle giravolte sdolcinate, in quel voluttuoso disseminare di particelle significanti nulla, che ora legano ora slegano i membretti, sia per solo amore di armonia, sia per presentare il pensiero in tutti i lati, e non solo esprimere l'idea, ma le ideette che vi rampollano intorno; ed è tal vezzo leggiadro, tal vezzo artificiato, che solo che avanzi di un capello, come lo provò il folto e belante gregge de' suoi imitatori, diventa smorfia insoffribile.³

1. *Pontano cantare*: così nel ms. Nella «Nuova Antologia» e nelle edizioni Morano: «lontano cantare». Per i versi che seguono, cfr. Pontano, *Ad Fanniam*, 1-4 («Ti prego, mia amata Fanniuccia, perla di Venere decoro di Amore, comanda che queste tue labbra, piccole fresche tenere molli, ti baci»). 2. *Lezioni*, ed. cit., vol. I, p. 279. 3. *Storia della letteratura italiana*, Firenze, Le Monnier, 1855, vol. I, pp. 322-3.

Il Settembrini trova che questo non è un vizio, ma una virtù, e dice a questo modo:

La rettorica c'è, ma piace; le trasposizioni ci sono, ma c'è ancora nel periodo un'onda sonora, un'armonia, una commettitura nelle parole, certi troncamenti, certi suoni, certi balzi, e strisciare e saltare e dondolarsi, e come il camminare di una donnetta che tutta si spezza nella vita. Questo nel *Decamerone* mi piace, e fuori il *Decamerone* no. Perché dunque mi piace? Se ne trovo una cagione razionale, questi difetti saranno bellezze.

Il Boccaccio è il pittore della voluttà. Il voluttuoso cerca la quintessenza del piacere in ogni cosa, la trova dove altri non crede, nelle vesti, dipinte a varii colori, ne' cibi, negli odori, in tutto; e come la trova, ei la sugge a poco a poco perché ella duri: quello che per altri è niente, per lui è prezioso, ed ei vagheggia quel niente, e vorrebbe averne diletto con tutti i sensi: quello che per altri è prezioso, perché nutre l'intelletto, per lui è niente; ne sprema un po' d'essenza piacevole, se ve n'è, poi lo getta via. L'espressione della voluttà deve essere anch'ella voluttuosa, vezzosa, senza quella semplicità, che, se è bellezza per l'intelligenza, è rozzezza pel senso; dev'essere abbagliante, manierata, abbigliata ed azzimata come persona voluttuosa. E così è stata necessariamente, ed è. Gli erotici greci che dipingono l'amore voluttuoso, sono tutti ammanierati nello stile e nella lingua. Gli *Amori* di Luciano è la più manifatturata delle sue opere; gli *Amori di Dafni e Cloe* furono scritti da Longo Sofista con molte svenevolezza, e tradotti dal Caro con molta ciarpa. Quanti vezzi di concetti e di parole sono in *Giulietta e Romeo* dello Shakespeare! Mentre il Galileo e il Tassoni scrivevano con tanta gravità e forza di cose gravissime, il napoletano e voluttuoso Marini scriveva in uno stile tutto frasche e fiori e antitesi e giochetti di parole. A me pare adunque che lo stile vezzoso e imbellettato sia la forma naturale della voluttà; come un certo vestire ed abbigliarsi è naturale alle cortigiane. E però credo che la rettorica e le trasposizioni usate dal Boccaccio, quella tanta cura ch'ei mette nella collocazione delle parole, quelle congiunzioni vezzose, quelle leggiadrie e finitezze nelle minime parti dello stile e de' periodi e delle sentenze, sieno convenienti al suo concetto, sieno la bellezza della voluttà ch'egli sente e fa sentire a chi legge. Ma perché ha imitato i Latini? perché non i Provenzali? Perché la voluttà è dea pe' pagani, non pe' cristiani; perché ne' Latini la trovò dipinta vaghissima; perché fra' Provenzali erano esempi di oscenità rozza, non di quella voluttà fina che si trova solamente tra genti civilissime e corrottissime. Il Boccaccio tanto mirabilmente ha saputo vestirsi di quella veste latina, che spesso l'armonia de' suoi periodi, come puro ritmo e suono che solletichi l'orecchio, a me pare più vaga che quella di qualunque scrittore latino, e la trovo eguale soltanto a quella de' Greci. Dunque, direte voi, la bellezza del *Decamerone* è la bellezza di una cortigiana? Sì, ma è la bellezza d'Aspasia che ragionava della sapienza, e Pericle e Socrate l'ascoltavano maravigliando.¹

1. *Lezioni*, ed. cit., vol. I, pp. 175-6. Il passo, riecheggiato nel capitolo sul *Decameron* (cfr. *Storia*, p. 328), è dato dal De Sanctis con qualche lieve modifica grafica e d'interpunzione.

Il Settembrini ha avuto innanzi questa idea luminosa: il Boccaccio è il pittore della voluttà. Ed ha tirato giù di un fiato una magnifica rappresentazione, dove fino i più aridi concetti grammaticali acquistano senso e spirano voluttà; tanto è vivace l'impressione che ne riceve, e così è sicuro il suo gusto. E non si domanda se quella è una idea esatta, se è sufficiente a spiegare il fenomeno, se altri elementi vi concorrono, né se ci sia una forma più alta che quella grammaticale, e non ha virtù di ricreare questo mondo meraviglioso del Boccaccio nella varietà de' suoi elementi, nello sviluppo de' caratteri e degli affetti, nelle gradazioni e ne' chiaroscuri, nel lusso e nella pompa de' colori. A tutto questo Settembrini non ha pensato. Gli è balenata una idea, e gli è sembrata la chiave che apre tutte le porte. E quella idea si è fatta innanzi alla sua immaginazione palpabile, corpulenta, riccamente abbigliata. Onde nasce un giudizio di poco valore come scienza, monco per rispetto all'arte, ma che è esso medesimo una vera rappresentazione, un lavoro d'arte. Chi oserà notare innanzi a tanta magnificenza di esposizione la superficialità del giudizio, gli errori ne' particolari, e certe contraddizioni e certe confusioni e certe audaci asserzioni? Chi oserà dirgli: — Tu hai profanato *Giulietta e Romeo* — ?¹ Chi oserà ridere veggendolo affermare gravemente che il Boccaccio ha imitato i latini, perché la voluttà è una dea pagana?² Le osservazioni più giuste sembrano una pedanteria, quando leggi di queste pagine: ti senti innanzi non lo scienziato, non il critico, ma un artista.

La sua personalità così schietta, così sincera, così appassionata, così plastica ha qui il suo libero sfogo, e si effonde in descrizioni, epigrammi, subiti ravvicinamenti, motti a punta di coltello, tutto con un fare disinvolto e con un'aria d'ingenuità e di serietà, che è una grazia: e ti solletica e ti attira e ti lega al libro e vi ti tien fisso e immemore come fosse un diario, o, come oggi dicesi, un album, dove il colto viaggiatore, correndo di città

1. *Giulietta e Romeo*: nelle successive edizioni delle *Lezioni*, il Settembrini sopprime il periodo: « Quanti vezzi di concetti e di parole sono in *Giulietta e Romeo* dello Shakespeare! » (cfr. il brano citato a p. 1019): che, per altro, rivelava il suo orecchio fine, da intenditore, capace di cogliere il gioco metaforico e l'eufuismo del linguaggio shakespeariano in *Romeo and Juliet*.
2. *dea pagana*: così nel ms. e nella « Nuova Antologia », come del resto nel brano, riportato poco più sopra, del Settembrini. Nelle edizioni Morano e nelle successive: « idea pagana ».

in città, espanda la ricca anima impressionata e commossa da tanta novità di viste e di costumi. Né mai viaggio alcuno è stato fatto così allegro, come questo attraverso le epoche della nostra letteratura in compagnia del Settembrini.

Gli è vero che il Settembrini si mette in viaggio con certe idee in capo, con tutto un sistema prestabilito, e con ricca provvisione di carte, documenti e libri di scienza. Ha sentito tanto a dire che oggi è il tempo della scienza, che tutto si vuol fare seriamente, e che non si può parlar d'arte senza ficcarci dentro un po' di filosofia e di estetica, che il Settembrini arrossirebbe di dire anche a sé medesimo che ha voluto fare ed ha fatto un semplice viaggio artistico. La moda oggi richiede sistemi, metafisiche, teorie, il razionale, come direbbe lo Zumbini, e non il sentimentale; e il Settembrini ci è capitato, e ha voluto sacrificare alla moda, e ha porto così il fianco agli strali della nuova generazione.

Ah, Zumbini! ma queste non sono le virtù, sono le debolezze del Settembrini! Di filosofico e di razionale ce n'è qui dentro un pochino, perché così vuole la moda; e se tu prendi come cosa seria questa roba, guarda il Settembrini che ti fa il risolino. Lascia dunque il sistema, e le tante contraddizioni e l'idea fissa e il difetto di coesione e la dissertazione sul contenuto, e vieni con me a ringraziare il Settembrini in nome della vecchia e della nuova generazione che abbia regalato all'Italia un così bel libro, dove tutto ciò che una parte degl'italiani ha pensato e sentito per lungo tratto di tempo si trova rappresentato con l'anima dell'artista, col cuore del patriota.

I morituri vi salutano, o giovani, e si tirano indietro; ma voi, se de' vostri padri vi sentite degni, avanzatevi sulla scena a capo scoperto, e studiateli, comprendeteli, ammirateli prima: li giudicherete poi.

Io mi spavento quando penso che grave mole di studii e di lavori resta tutta intera sul capo della nuova generazione.

Per non parlare che solo della storia della nostra letteratura, se la non dee essere un viaggio artistico, sentimentale, estetico, se dee essere un serio lavoro scientifico, in tutte le sue parti esatto e finito, non potea farla il Settembrini, e non può farla nessuno oggi.¹

1. Le pagine che seguono sono il «severo esame di coscienza» del De Sanctis, contemporaneo alla stesura della *Storia*, già iniziata da alcuni mesi: l'impostazione di una nuova metodologia critica, maturata attraverso lunga elabo-

Un lavoro è un problema che non si può risolvere senza i suoi dati, o presupposti. Una storia della letteratura è come l'epilogo, l'ultima sintesi di un immenso lavoro di tutta intera una generazione sulle singole parti.

Tiraboschi, Andres, Ginguené sono sintesi del passato.

Oggi tutto è rinnovato, da tutto sbuccia un nuovo mondo, filosofia, critica, arte, storia, filologia.

Non ci è più alcuna pagina della nostra storia che resti intatta. Dovunque penetra con le sue ricerche lo storico e il filologo, e con le sue speculazioni il filosofo e il critico.

L'antica sintesi è sciolta. Ricomincia il lavoro paziente dell'analisi, parte per parte.

Quando una storia della letteratura sarà possibile? Quando questo lavoro paziente avrà portata la sua luce in tutte le parti; quando su ciascuna epoca, su ciascuno scrittore importante ci sarà tale monografia o studio o saggio, che dica l'ultima parola e scioglia tutte le quistioni.

Il lavoro di oggi non è la storia, ma è la monografia, ciò che i francesi chiamano uno studio.

Gl'impazienti ci regalano ancora delle sintesi e de' sistemi: sono stanche ripetizioni, che non hanno più eco. La vita non è più là. Ciò che oggi può essere utile, sono lavori serii e terminativi sulle singole parti, e se la nuova generazione vuole dubitare e verificare, ottimamente! si mette sulla buona via; ripigli tutto lo scibile parte a parte e riempia le lacune, che ce n'è moltissime, ed apparecchi una condegna materia di storia.

Vedete quanta è la nostra povertà.

Una storia della letteratura presuppone una filosofia dell'arte,

razione e contrapposta a tutta la storiografia letteraria precedente. Si veda, per una definizione ancora più decisa, l'introduzione al corso leopardiano del 1876, riprodotta più oltre nel nostro volume. Su problemi e limiti della storiografia letteraria, non solo del Settecento e degli inizi del secolo (Tiraboschi, Andrés, Ginguené, citati poco più oltre), ma del pieno Ottocento, dall'Emiliani Giudici al Cantù e allo stesso Settembrini, oltre a G. A. Borghese, *Storia della critica romantica in Italia*, Milano 1920² e G. Getto, *Storia delle storie letterarie*, ivi 1947², cfr. *La storia letteraria*, in *Problemi e orientamenti critici di lingua e letteratura italiana*, diretti da A. Momigliano, ivi 1948. Si vedano, inoltre, Carlo Muscetta, introduzione al vol. XI delle *Opere* del De Sanctis, *La scuola cattolico-liberale*, Torino 1953, e le lucide osservazioni di Natalino Sapegno nell'introduzione alla *Storia*, ivi 1958, ristampata ora in *Ritratto di Manzoni ed altri saggi*, Bari 1961, pp. 210-31.

generalmente ammessa, una storia esatta della vita nazionale, pensieri, opinioni, passioni, costumi, caratteri, tendenze; una storia della lingua e delle forme; una storia della critica, e lavori parziali sulle diverse epoche e su' diversi scrittori.

E che ci è di tutto questo? Nulla, o, se v'è alcuna cosa importante, è per nostra vergogna lavoro straniero.

Noi abbiamo una filosofia dell'arte tutta d'accatto o senz'applicazione, e le cose sono a tale, che non sappiamo ancora cosa è la letteratura e cosa è la forma, come appare dal libro del Settembrini. Su nessuna arte è stato scritto niente di serio, non sulla pittura, non sulla musica, e neppure sulla poesia. Abbiamo vuote generalità, niente che sia frutto di alta speculazione filosofica o di serie investigazioni storiche.

Una storia nazionale, che comprenda tutta la vita italiana nelle sue varie manifestazioni, è ancora un desiderio. Quello che abbiamo rimane a infinita distanza da questo ideale.

Chi pensi gl'importanti lavori fatti da parecchie nazioni sulle lingue e i dialetti, maraviglierà come in Italia, dove questi studii ebbero origine, stiamo ancora disputando se la lingua dee prendersi da' vivi o da' morti, e quale sia una forma di scrivere italiana, e niente ancora abbiamo che rassomigli ad una storia della nostra lingua e de' dialetti, dove siano rappresentate le varie forme, che la lingua e il periodo ha prese nelle diverse epoche.

Anche de' criterii critici che hanno guidato i nostri scrittori e artisti manca una storia. Ogni scrittore ha la sua estetica in capo, un certo suo modo di concepire l'arte, e le sue predilezioni nel metodo e nell'esecuzione. E ne nasce una interessantissima storia della critica italiana da Dante sino al Leopardi.

E mi dolgo soprattutto che presso noi sieno così scarse le monografie o gli studii speciali sulle epoche e sugli scrittori. I nostri concetti sono vasti, inadeguati alle nostre forze; e più volentieri mettiamo mano a lavori di gran mole, da cui non possiamo uscir con onore, che a lavori ben circoscritti e ben proporzionati a' nostri studii. Così niente abbiamo ancora d'importante su nessuno de' nostri scrittori, e abbiamo già molte storie della letteratura. Presso gli stranieri non ci è quasi epoca o scrittore che non abbia la sua monografia, e questo genere di lavoro vi è tenuto in grandissima stima. Cosa abbiamo noi sopra Machiavelli, o Guicciardini, o Sarpi, o Ariosto, o Folengo, o Tasso? Dello

stesso Dante cosa abbiamo che sia conforme al progresso della scienza? Sono campi ancora inesplorati, dove tutto è a fare. Peggio ancora se ci volgiamo a' tempi moderni, dove viviamo di giudizi e di criterii tradizionali e mal concordi, e non sappiamo ancora chi è Foscolo, o Niccolini, o Giusti, o Berchet, o Balbo, o Gioberti, o simili. Fino de' sommi, del Manzoni e del Leopardi, non si è scritto ancora uno studio di qualche valore. Quanta e quale materia per la nuova generazione!

Una storia della letteratura è il risultato di tutti questi lavori; essa non è alla base, ma alla cima; non è il principio, ma la corona dell'opera.

In tanta povertà, cosa può essere una storia della letteratura? Una informe compilazione piena di lacune, e d'imprestiti e di giudizi superficiali e frettolosi e partigiani.

Il men peggio è quando un artista, come il Settembrini, faccia almeno una esposizione animata e popolare, la quale sia ella medesima una bella pagina aggiunta alla storia della nostra letteratura.

IL MONDO EPICO-LIRICO DI ALESSANDRO MANZONI

Il 1815 è una data memorabile come quella del Concilio di Trento. Segna la manifestazione di una reazione non solo politica, ma filosofica e letteraria, iniziata già negli spiriti, come se ne vedono le orme ne' *Sepolcri* di Foscolo e di Pindemonte.¹ La reazione fu così violenta e rapida come la rivoluzione. Invano Bonaparte tentò di arrestarla, facendo delle concessioni e cercando nelle idee medie una conciliazione. Il movimento impresso giunse a tale, che tutti gli attori della rivoluzione furono mescolati in una comune condanna, Giacobini e Girondini, Robespierre e Danton, Marat e Napoleone. Il terrore bianco successe al rosso.

Venne su un nuovo vocabolario, filosofico, letterario e po-

Publicato nella «Nuova Antologia», anno VII, vol. XIX, fascicolo di febbraio del 1872, pp. 253-66, e compreso in *Nuovi saggi critici*, fin dalla prima edizione (1872). È il primo dei quattro saggi manzoniani del '72-'73 (seguirono a questo *La poetica del Manzoni*, *La materia de' Promessi sposi*, *I Promessi sposi*), in gran parte condotti come preparazione o sul filo delle quindici lezioni dedicate al Manzoni e tenute nell'Università di Napoli dal 29 gennaio al 31 maggio 1872. Scritto sul finire del '71, *Il mondo epico-lirico* riproduce parzialmente le pagine d'impostazione storica, che figurano nella *Storia* (cfr. pp. 814-5 e 817-23), e corrisponde alla materia trattata poi nelle quattro lezioni iniziali del corso, consacrate all'esame degli *Inni*, dell'*Adelchi* e del *Cinque Maggio*. Per le discussioni, cui il saggio dette luogo al suo apparire, negli ambienti cattolici e manzoniani (dall'articolo di Paolo Tedeschi, *Di una critica del signor De Sanctis*, apparso ne «L'Universo illustrato», Milano 30 giugno 1872, alle apologie di Paolo Ferrari e Giuseppe Rovani, alle quali, tenendo presenti le pagine del De Sanctis, rispose il Carducci in *A proposito di alcuni giudizi su A. Manzoni* [1873]: cfr. *Opere*, vol. XX, Bologna 1909, pp. 111 sgg.), si veda Carlo Muscetta, introduzione al *Manzoni*, vol. X delle *Opere* del De Sanctis, Torino 1955, pp. LXVI - LXVII. - Tutti gli scritti desanctisiani sul Manzoni, comprese le lezioni zurighesi e quelle dell'anno accademico '71-'72, raccolte da Francesco Torraca, possono vedersi ora in *Letteratura italiana nel secolo XIX*, vol. I, *Alessandro Manzoni*, a cura di Luigi Blasucci, Bari 1953, e nel *Manzoni* cit., a cura di C. Muscetta e D. Puccini, cui si riferiscono i nostri rinvi. Per l'elaborazione critica desanctisiana intorno al Manzoni, iniziata nelle lezioni giovanili e continuata prima a Zurigo nell'anno 1858-59, poi nel corso della seconda scuola napoletana e nei saggi, si veda *Storia*, p. 821, nota 1. Oltre agli studi citt., cfr. Natalino Sapegno, *Manzoni tra De Sanctis e Gramsci*, pubblicato in «Società», marzo 1952; ora in *Ritratto di Manzoni ed altri saggi*, Bari 1961, pp. 101-15.

1. una reazione . . . Pindemonte: nella *Storia*: «Fino un concetto del mondo meno assoluto e rigido, umano e anco religioso, intravedevi ne' *Sepolcri* di Foscolo e d'Ippolito Pindemonte»; cfr. p. 835 e relativa nota 2.

litico. I due nemici erano lo scetticismo e il materialismo, e vi sorse contro lo spiritualismo, portato sino al misticismo e all'idealismo. Al dritto di natura si oppose il dritto divino, alla sovranità popolare la legittimità, a' dritti individuali lo Stato, alla libertà l'autorità o l'ordine. Il Medio Evo ritornò a galla glorificato come la culla dello spirito moderno, fu corso e ricorso dal pensiero in tutti i suoi indirizzi. Il Cristianesimo, bersaglio dianzi di tutti gli strali, divenne il centro di ogni investigazione filosofica e la bandiera di ogni progresso sociale e civile; i classici furono per istra-zio chiamati pagani, e le dottrine liberali furono qualificate pretto paganesimo. Gli ordini monastici furono dichiarati benefattori della civiltà, e il papato potente fattore di libertà e di progresso. Mutarono i criterii dell'arte. Ci fu un'arte pagana e un'arte cristiana, di cui fu cercata la più alta espressione nel gotico, nelle ombre, ne' misteri, nel vago e nell'indefinito, in un di là che fu chiamato l'ideale, in un'aspirazione all'infinito, non capace di soddisfazione, perciò malinconica; la malinconia fu battezzata e detta qualità cristiana; il sensualismo, il materialismo, il plastico divenne il carattere dell'arte pagana; sorse il genere cristiano e romantico in opposizione al genere classico. Religione, fede, cristianesimo, l'ideale, l'infinito, lo spirito, il trono e l'altare, la pace e l'ordine, furono le prime parole del nuovo secolo. La contraddizione era spiccata. A Voltaire, a Rousseau, a Diderot, succedevano Chateaubriand, Staël, Lamartine, Victor Hugo, Lamennais. E proprio nel 1815 uscivano in luce gl'*Inni sacri* del giovane Manzoni.¹ Storia, letteratura, filosofia, critica, arte, dritto, tutto prese quel colore. Avevamo un neo-guelfismo; il Medio Evo si drizzava minaccioso e vendicativo contro tutto il Rinascimento.

E non era già un movimento fattizio e artificiale sostenuto da penne salariate, promosso dalle polizie, suscitato da interessi temporanei. Era un serio movimento dello spirito, secondo le eterne leggi della storia, al quale partecipavano gl'ingegni più eminenti e liberi del nuovo secolo. Movimento esagerato senza dubbio ne' suoi inizi, perché mirava non solo a spiegare, ma a glorificare il passato, a cancellare dalla storia i secoli, a proporre come modello il Medio Evo. Ma l'una esagerazione chiamava

1. Milano, Agnelli, 1815. L'edizione, come si è avvertito nelle note alla *Storia*, comprendeva i primi quattro inni; *La Pentecoste*, scritta successivamente, fu data per la prima volta alle stampe nel 1822.

l'altra. La dea Ragione e la comunione de' beni avea per risposta l'apoteosi del carnefice e la legittimità dell'Inquisizione.¹

Ma l'esagerazione fu di corta durata, e la reazione fallì ne' suoi tentativi di ricomposizione radicale. Avea contro di sé nuovi interessi venuti su con la rivoluzione, interessi economici, morali e intellettuali. D'altra parte il nuovo ordine di cose favoriva pure la monarchia, che avea contribuito a promuoverlo. Non era interesse de' principi ristaurare le maestranze, le libertà municipali, le classi privilegiate, tutte quelle forze collettive sparite nel vortice rivoluzionario, nelle quali essi vedevano un freno al loro potere assoluto. Rimase dunque in piedi quasi dappertutto e quasi intero l'assetto economico e sociale consacrato da' nuovi codici, e si radicarono più i nuovi principii, sui quali era fondato. La reazione, ch'era in manifesta contraddizione con tutte le idee moderne, non poté durare. Sopravvennero a poca distanza i moti di Spagna, di Napoli, di Torino, di Parigi. Grecia e Belgio conquistavano la loro autonomia. Il sentimento nazionale si svegliava insieme col sentimento liberale. E il secolo XVIII ripigliava il suo cammino co' suoi dritti individuali, co' suoi principii di eguaglianza, con la sua carta dell'Ottantanove. La reazione per vivere in questo ambiente fu costretta di venire a patti, di trasformarsi, pigliare idee e linguaggio moderno; non fu più reazione o semplice restaurazione, ma transazione o conciliazione.

O piuttosto, quel movimento, che avea aria di reazione, sedati i primi bollori, era in fondo la stessa rivoluzione, che ammaestrata dall'esperienza moderava e disciplinava sé stessa. I disinganni, le rovine, tanti eccessi, un ideale così puro, così confidente, profanato al primo contatto col reale, tutto questo dovea fare una grande impressione sugli spiriti e renderli meditativi. La reazione era il passato ancora vivo nelle moltitudini, assalito con una violenza che tirava in suo favore anche gl'indifferenti, e che ora rialzava il capo con superbia di vincitore. L'esperienza ammaestrò che il passato non si distrugge con un decreto, e che si richiedono secoli per distruggere l'opera di secoli. E ammaestrò pure che la forza allora edifica solidamente, quando sia preceduta dalla persuasione, secondo quel motto di Campanella che «le lingue precedono le spade».² Evidentemente la rivoluzione aveva er-

1. *La dea . . . Inquisizione*: cfr. *Storia*, p. 815 e relativa nota. 2. *Della monarchia di Spagna*, XVIII, e *Aforismi politici*, 61-5. Cfr. *Storia*, p. 687.

rato, esagerando le sue idee e le sue forze, ed ora si rimetteva in via con minor passione, ma con un senso più corretto del reale, confidando più nella scienza che nell'entusiasmo. Che cosa era dunque quel movimento del secolo XIX? Era lo stesso movimento del secolo XVIII, che dallo stato spontaneo e istintivo passava nello stato di riflessione, e rettificava le posizioni, riduceva le esagerazioni, acquistava il senso della misura e del limite, una coscienza politica. Era lo spirito nuovo che giungeva a più chiara coscienza di sé, e prendeva il suo posto nella storia. Chateaubriand, Lamartine, Victor Hugo, Lamennais, Manzoni, Grossi, Pellico, erano liberali non meno di Voltaire e Rousseau, di Alfieri e Foscolo. Sono anch'essi eredi del secolo XVIII, il loro programma è sempre l'Ottantanove, il «credo» è sempre libertà, patria, ugualianza, dritti dell'uomo.

La forma più accentuata della reazione era il ritorno delle idee cattoliche. Il sentimento religioso troppo offeso, offende a sua volta, si vendica, pure non può sottrarsi alle strette della rivoluzione. Risorge, ma impressionato dello spirito nuovo, col programma del secolo XVIII. Ciò a cui mirano i neo-cattolici, non è di negare quel programma, come fanno i puri reazionarii, co' Gesuiti in testa, ma è di conciliarlo col sentimento religioso, di dimostrare anzi che quello è appunto il programma del Cristianesimo contemplato nella purezza delle sue origini. È la vecchia tesi di Paolo Sarpi ripigliata e sostenuta con maggior vigore di parola e di scienza.¹ Notabile è soprattutto quello che ne scrisse il Manzoni nella *Morale cattolica* in confutazione del Sismondi.² La rivoluzione è costretta a rispettare il sentimento religioso, a discutere il Cristianesimo, a riconoscere la sua importanza e la sua missione nella storia; ma d'altra parte il Cristianesimo ha bisogno per suo passaporto del secolo XVIII, e usa quel linguaggio e quelle idee, e odì parlare di una democrazia cristiana e di un Cristo democratico, a quel modo che i liberali trasferiscono a si-

1. È la vecchia . . . scienza: anche nelle lezioni sulla letteratura nel secolo decimonono: «Paolo Sarpi, prima di Manzoni, tentò lo stesso problema»; cfr. *La scuola cattolico-liberale e il romanticismo a Napoli*, a cura di Carlo Muscetta e Giorgio Candeloro, Torino 1953, p. 224. Nella *Storia*, p. 691: «Il suo ideale [del Sarpi] è la Chiesa primitiva e evangelica, sgombra di ogni temporalità, e non di altro sollecita che d'interessi spirituali». 2. *Nota-bile . . . Sismondi*: cfr. *Osservazioni sulla Morale Cattolica*, specialmente il capitolo III e l'appendice allo stesso. In proposito, si veda la lezione decima del corso manzoniano; cfr. *Manzoni*, ed. cit., pp. 259-75.

gnificato politico parole scritturali, come l'apostolato delle idee, il martirio patriottico, la religione del dovere, la missione sociale.¹ La rivoluzione scettica e materialista prende per sua bandiera «Dio e Popolo», e la religione dommatica e ascetica lascia le altezze del soprannaturale, e s'impregna di umanismo e di naturalismo, si avvicina alla scienza, prende forma filosofica, si fa valere come morale e come poesia. È lo spirito nuovo, che accoglie in sé gli elementi vecchi, ma trasformandoli, assimilandoli a sé, e in quel lavoro trasforma anche sé stesso, si realizza ancora più. Questo è il senso del gran movimento uscito dalla reazione del secolo XIX, di una reazione mutata subito in conciliazione. E la sua forma politica è la Monarchia per la grazia di Dio e per la volontà del popolo.

La base teorica di questa conciliazione è un nuovo concetto della verità, rappresentata come un divenire ideale, cioè a dire secondo le leggi dell'intelligenza o dello spirito. Il corso ideale non fu più sovrapposto alla storia, ma fu uno con quella, ciò che Vico avea detto conversione del vero col certo.² Il qual concetto da una parte ridonava a' fatti una importanza che era loro contrastata da Cartesio in qua, li alloggiava, li legittimava, dava a quelli un significato e uno scopo, creava la filosofia della storia; d'altra parte realizzava il divino, togliendolo alle astrattezze mistiche del soprannaturale e umanizzandolo. Il concetto adunque era in fondo radicalmente rivoluzionario, in opposizione ricisa col Medio Evo e lo scolasticismo, quantunque apparisse una reazione a ciò che troppo esclusivo e assoluto era nel secolo XVIII. Sicché quel movimento in apparenza reazionario doveva condurre a un nuovo sviluppo della rivoluzione su di una base più solida e razionale.

Il primo periodo del movimento fu detto romantico in opposizione al classicismo. Ebbe per contenuto il Cristianesimo e il Medio Evo, come le vere fonti della vita moderna, il suo tempo

1. *l'apostolato . . . sociale*: allude alla fraseologia biblica e scritturale dei democratici, soprattutto del Mazzini. «Gitta le idee come oracolo . . . si scalda e rende l'idea per via d'immagini che accoglie insieme, intorbidandogli l'immaginazione . . . cavate da un repertorio generale, preso specialmente dal Medio Evo e dalla Bibbia, e diventato, a poco a poco, sua maniera d'esprimersi»; *La scuola democratica*, a cura di C. Muscetta e G. Candeloro, Torino 1951, p. 69. Si veda anche, riprodotta più oltre in questo volume, la seconda lezione del corso del '73-4 sulla letteratura italiana nel secolo decimonono, p. 1123. 2. *De antiquissima italorum sapientia*, I, 1. Cfr. *Storia*, p. 717 e relativa nota 3.

eroico, mitico e poetico. Il Rinascimento fu chiamato paganesimo, e quell'età che il Rinascimento chiamava barbarie, risorse cinta di novella aureola. Parve agli uomini di rivedere dopo lunga assenza Dio e i santi e la Vergine e que' cavalieri vestiti di ferro e i templi e le torri e i crociati. Le forme bibliche oscurarono i colori classici; il gotico, il vaporoso, l'indefinito, il sentimentale liquefecero le immagini, riempirono di ombre e di visioni le fantasie. Cronisti e trovatori furono disseppeiliti: l'Europa ricostruiva pietosamente le sue memorie, e vi s'internava, vi s'immedesimava, ricreava quelle immagini e quei sentimenti. Ciascun popolo si riannodava alle sue tradizioni, vi cercava i titoli della sua esistenza e del suo posto nel mondo, la legittimità delle sue aspirazioni. Alle antichità greche e romane succedettero le antichità nazionali, penetrate e collegate da uno spirito superiore e vivificatore, dallo spirito cattolico. Si svegliava l'immaginazione, animata dall'orgoglio nazionale e da un entusiasmo religioso spinto sino al misticismo, e usciva dal lungo torpore più vivace il genio della metafisica e dell'arte. Risorgevano l'alta filosofia e l'alta poesia. Lirica e musica, poemi filosofici e storici erano le voci di questo ricorso. Ivi cerchi invano il candore e la semplicità dello spirito religioso; è un passato rifatto e trasformato da immaginazione moderna, nella quale ha lasciato i suoi vestigi il secolo XVIII. Non ci sono più le passioni ardenti e astiose di quel secolo, ma ci sono le sue idee, la libertà, la democrazia, il progresso, ricoverate sotto il manto della Vergine, alitate dallo Spirito Santo. La rivoluzione vinta non minaccia più, lascia il sarcasmo, l'ironia, l'ingiuria, e trasformatasi in apostolato evangelico prende abito umile e supplichevole, e fa suo il pergamo, tira dalla sua Cristo e la Bibbia, diviene l'«ultima parola di un credente».¹ La «divina commedia» è capovolta. Non è l'umano che s'india, è il divino che si umanizza. Il divino rinasce, ma senti che già innanzi è nato Bruno, Campanella e Vico.

1. Come altrove, per le *Paroles d'un croyant* del Lamennais; cfr. *Storia*, p. 820. Nelle lezioni sulla letteratura nel secolo decimonono: «Qual è la sinistra del contenuto manzoniano? È la posizione del Lamennais...: porre in rilievo l'opposizione tra la Chiesa primitiva e la Chiesa presente, combattere l'idea degenerata in nome dell'idea pura, e far valere lo spirito moderno, non solo come conseguenza dell'ideale cristiano, ma come avente qualcosa di proprio ed anche di più importante. Quando Lamennais in nome di Cristo fulmina la tirannia e condanna gli oppressori della Polonia, si vede l'uomo che sviluppa quel contenuto nel senso di libertà e di progresso»; *La scuola cattolico-liberale*, ed. cit., pp. 220-1.

Nel 1815, quando la reazione era già molto avanzata nell'intelletti, sì che la lega de' principi si chiamava Santa Alleanza, e si uccideva in nome della Santa Fede, fra il rumore de' grandi avvenimenti, usciva in luce un libriccino, a cui nessuno badò,¹ intitolato *Inni*. Foscolo chiudeva il suo secolo co' *Carmi*; Manzoni apriva il suo con gl'*Inni*. Parevano due mondi opposti. Lì era l'umanità senza l'anima e senza Dio. Qui dopo lungo obbligo di secoli ricompariva il Cielo. *Il Natale*, *La Passione*, *La Pentecoste* erano le prime voci del nuovo secolo. Natali, Marie e Gesù ce n'erano infiniti nella vecchia letteratura, materia insipida di canzoni e sonetti, tutti dimenticati. Mancata era l'ispirazione, da cui uscirono gl'inni della Chiesa, i canti religiosi di Dante e del Petrarca, e i quadri e i templi e le statue de' nostri antichi artisti. Su quella sacra materia avea soffiato il Seicento e l'Arcadia, insino a che disparve sotto l'ironia e il sarcasmo del secolo XVIII. Ora la poesia faceva anche lei il suo Concordato.² Ricompariva quella vecchia materia, ringiovanita da nuova ispirazione.

Onde veniva all'Italia quella nuova ispirazione? Dissero d'oltremonte. Narrarono che il giovine Manzoni, partito d'Italia tutto pieno di Alfieri, fosse venuto di Parigi romantico e cattolico, capitato in quei circoli intedescati, che facevano opposizione all'impero, o piuttosto alla rivoluzione, e proclamavano la legittimità e il dritto divino. Parve al giovine vedere mondo nuovo, e gl'*Inni* uscirono da quel primo entusiasmo, preludio di quell'entusiasmo religioso,³ che accompagnava a Roma il Papa reduce, ispirava ad Alessandro la federazione cristiana, prometteva agli uomini stanchi un'era nuova di pace. La giovine generazione sorgeva tra queste illusioni; e mentre il vecchio Foscolo fantasticava un paradiso delle Grazie, allegorizzando con colori antichi cose moderne, Manzoni ricostruiva l'ideale di un paradiso cristiano, e lo riconciliava con lo spirito moderno.

1. Cfr. anche Cantù (*Storia della letteratura italiana*, Firenze 1865, p. 635), che in proposito riporta le considerazioni sugli *Inni*, dall'articolo di G. B. De Cristoforis pubblicato nel «Conciliatore» del 4 luglio 1819. 2. *Concordato*: vuole alludere al Concordato concluso tra il Bonaparte e Pio VII, nel 1801. 3. *da quel primo . . . religioso*: così nella «Nuova Antologia». Nell'edizione Morano e nelle successive, tranne Contini (*Scritti critici di F. De Sanctis*, Torino 1949): «da quel primo entusiasmo religioso». Nel periodo che segue, è fatto riferimento al ritorno a Roma di Pio VII, dall'esilio di Savona (1814), e all'iniziativa promossa dallo zar Alessandro I, che dette poi luogo alla Santa Alleanza.

Il medesimo fu di Cesare Beccaria. Anche lui era stato a Parigi, e n'era venuto volteriano ed enciclopedista.¹ Da Parigi veniva la rivoluzione, da Parigi veniva la reazione. L'Italia era uscita dalla sua solitudine intellettuale ed era al seguito, riceveva l'impulso. Il centro più vivace di quel moto europeo in Italia era sempre Milano, dov'erano più vicini e più potenti gl'influssi francesi e germanici. Là s'inaugurava nel «Caffè» il secolo XVIII. E là s'inaugurava nel «Conciliatore» il secolo XIX. Manzoni succedeva a Beccaria, e i Verri e i Baretti del nuovo secolo erano i Pellico, i Berchet, i Grossi, i d'Azeglio.

Il fenomeno non era solo italiano, era europeo. Fin dal secolo scorso cominciata era una più stretta comunanza intellettuale nella colta Europa, aiutando a ciò anche le guerre napoleoniche. L'imperatore portava in Germania le idee francesi e riportava le idee tedesche a Parigi. Il nemico galoppava dietro al suo cavallo. Parigi diveniva un centro attivo di scambi intellettuali, di esportazione e d'importazione. Le idee locali, manifatturate a Parigi, prendevano faccia europea. In quel centro vivace di formazione e di diffusione l'ammiratore di Alfieri, l'amico di Goethe, di Cousin² e di Fauriel, s'iniziava alla vita europea, prendea l'aria del nuovo secolo.

Ma l'uomo nuovo, che si andava in lui formando, non cancellava l'antico; anzi vi s'inquadrava. Rimaneva l'erede di Beccaria, il figlio del secolo XVIII, l'ammiratore d'Alfieri. Il sentimento religioso non operò in lui come reazione, o negazione, cacciando violentemente dal suo seno le convinzioni e i sentimenti antichi; anzi consacrò quelle convinzioni e quei sentimenti, ponendoli sotto la protezione del cielo. Il nuovo cattolicesimo aveva i suoi furori, le sue vendette, le sue esagerazioni. Il romanticismo era una vera reazione, perciò esclusivo ed esagerato. Quanta passione in quei romantici! Respingevano il paganesimo, e riabilitavano il Medio Evo. Rifiutavano la mitologia classica, e preconizzavano una mitologia nordica. Volevano la libertà dell'arte, e negavano la libertà di coscienza. Rigettavano il plastico e il semplice delle forme classiche, e vi sostituivano il gotico, il fantastico, l'indefinito e il lugubre. Surrogavano il fattizio e il convenzionale dell'imitazione classica

1. *Anche . . . enciclopedista*: in effetti, il Beccaria fu invitato a Parigi, e vi si recò insieme ad Alessandro Verri, nel 1766, due anni dopo la pubblicazione del trattato *Dei delitti e delle pene* (Livorno 1764). 2. *L'amico . . . Cousin*: per i rapporti del Manzoni con Cousin e Goethe, cfr. *Storia*, p. 834 e relativa nota 2.

con imitazioni fattizie e convenzionali di peggior gusto. E per fastidio del bello classico idolatravano il brutto. A una superstizione tenea dietro l'altra. Ciò ch'era legittimo e naturale in Shakespeare e in Calderon, diveniva strano, grossolano, artificiale in tanta distanza di tempi, in tanta differenza di concepire e di sentire.

Manzoni in tutte queste violenze d'idee e di stile non vede altro se non un contenuto religioso redivivo sulla terra, Cristo smarrito e ritrovato al di dentro di noi. La sua anima giovanile, già piena di un mondo morale, i cui nobili accenti odi suonare ne' versi per la morte di Carlo Imbonati, accoglie que' sentimenti religiosi come compimento e corona di quello. Ritorna la Provvidenza sulla terra, ricomparisce il miracolo nella storia, rifioriscono la speranza e la preghiera, il cuore si raddolcisce, si apre a sentimenti miti: su' disinganni e sulle discordie mondane spira un alito di perdono e di pace. Questo è il paradiso cristiano, vagheggiato negl'*Inni*. Senti che lo spirito nuovo in quel ritorno delle idee religiose non abdica, e penetra in quelle idee e se le assimila, e vi cerca e vi trova sé stesso. Perché la base ideale di quegli *Inni* è sostanzialmente democratica, è l'idea del secolo battezzata sotto il nome d'idea cristiana, l'eguaglianza degli uomini tutti fratelli di Cristo, la riprovazione degli oppressori e la glorificazione degli oppressi, è la famosa triade, libertà, uguaglianza, fratellanza, vangelizzata, è il Cristianesimo ricondotto alla sua idealità e armonizzato con lo spirito moderno. Onde nasce un mondo ideale, riconciliato e concorde, ove si acquietano le dissonanze del reale e i dolori della terra. Ivi è il Signore, che nel suo dolore pensò a tutti i figli di Eva; ivi è Maria, nel cui seno regale la femminetta depone la sua spregiata lagrima; ivi è lo Spirito, che scende aura consolatrice ne' languidi pensieri dell'infelice; ivi è il regno della pace, che il mondo irride, ma che non può rapire.¹ Il nunzio di Dio non si volge alle vegliate porte de' potenti, ma ai pastori ignoti al duro mondo. La madre compose il figliuolo in poveri panni, nell'umil presepio.² Il povero, sollevando le ciglia al cielo che è suo, volge in giubilo i lamenti, pensando a cui somiglia. La schiava non sospira più, baciando i pargoli, non mira invidiando il seno che nutre i liberi. Lo Spirito scende placabile, propizio a' suoi cultori, pro-

1. *Ivi* è il Signore . . . rapire: sono parafrasati rispettivamente i versi 69-72 de *La Pentecoste*, 49-50 del *Nome di Maria* e ancora de *La Pentecoste*, 113-6 e 79-80. 2. *Il nunzio* . . . *presepio*: cfr. *Il Natale*, vv. 71-7 e 64-7.

pizio a chi l'ignora. Il fanciulletto nella veglia bruna chiama Maria, il navigante nella tempesta ricorre a Maria.¹ Gli uomini sono nati all'amore, nati alla scuola del cielo.²

Questo mondo ideale contiene in sé il mondo morale, come l'aveva concepito il pensiero moderno. È il mondo della libertà e dell'eguaglianza tolto a' filosofi e rivendicato alla Bibbia, alla rivelazione cristiana. Certo, la realtà non era d'accordo con questo ideale, chi pensi cosa era allora la Santa Fede e la Santa Alleanza. Ma il poeta era la nuova generazione, pura di passioni giacobine e sanfediste, avida di pace dopo sì lunga lotta, aperta alle illusioni, facile a' rosei ideali. Dopo così violente espansioni nel mondo esterno lo spirito si raccoglieva in sé, diveniva contemplativo e religioso, si creava nella sua solitudine un mondo ideale. Ivi realizzava quella società che vagheggiavano Beccaria e Filangieri con una fede robusta, fiaccata dall'esperienza; ivi trovava Dio accanto al fanciulletto, alla femminetta, alla schiava, al povero, all'oppresso; ivi costruiva quel regno della libertà e dell'eguaglianza, di cui ogni vestigio dopo tante illusioni e speranze era scomparso sulla terra. Il mondo religioso ridotto vacua esteriorità riacquistava un contenuto, riconduceva nelle sue forme l'antico ideale oscurato nella coscienza, e, spogliatasi la sua rigidità dommatica e dottrinale, brillava come arte e come morale. Questa era la nuova ispirazione alta sulle passioni contemporanee, che rifaceva una poesia a' Natali, a' Gesù e alle Marie.

Ciò che fa impressione sul poeta non è la santità e il misterioso del dogma. Non riceve il soprannaturale con raccoglimento, con semplicità di credente. Il miracolo non lo esalta, non l'ispira. Lo annunzia e passa. Una delle cose più mirabili della tradizione cristiana è l'adempimento delle profezie. Il poeta si contenta di dire:

*da cui promise è nato,
dove era atteso, uscì.³*

L'ispirazione non esce dal suo cuore, non dalla sua fede, esce dalla sua immaginazione. Non è un credo, è un motivo artistico.⁴ La

1. *Il povero . . . Maria*: cfr. *La Pentecoste*, vv. 121-4, 65-8, 89-92 e *Il nome di Maria*, vv. 45-8. 2. *Gli uomini . . . del cielo*: parafrasando più liberamente: cfr. *Il nome di Maria*, vv. 15-6: «Noi serbati all'amor, nati alla scola / delle celesti cose». 3. *Il Natale*, vv. 62-3. 4. *Non è . . . artistico*: su questa base è fondata la valutazione desantisiana degli *Inni* fin dal tempo della prima scuola napoletana (cfr. le note a pp. sgg. e si veda anche *La giovinezza*, cap. xxvi, riprodotto più oltre in questo volume). Dei critici

mira è a trasportare il soprannaturale nell'immaginazione, e se posso dir così, a naturalizzarlo. Diresti che innanzi al giovine poeta ci sia il ghigno d'Alfieri e di Foscolo, e che non si attenti di presentare a' contemporanei le disusate immagini se non pomposamente decorate. L'idea di un Redentore divino è una delle più commoventi per i cuori semplici. Il poeta si sforza di renderla concepibile e ragionevole, e ne cava il magnifico paragone del masso.¹ Il sentimento rimane sperduto tra quelle onde di un'immaginazione concitata. Niente è più contrario al genere romantico. L'inno, poesia essenzialmente religiosa, è la materia propria dell'infinito e del soprannaturale, la congiunzione dell'anima con Dio, l'esaltazione spirituale in regioni accessibili più al sentimento che all'immaginazione. Il suo carattere è la schiettezza e l'ingenuità. Non essendo più possibile quella verginità della fede che rende incomparabili gl'inni ecclesiastici, i moderni hanno cercato supplirvi con gli effetti musicali, gittando nelle loro contemplazioni quel non so che vago e intimo, che fu detto sentimento romantico. Ma il nostro poeta rimane classico nelle sue forme: vi si sente ancora la scuola di Vincenzo Monti. Invano si arrampica tra le nubi del Sinai; non si regge, ha bisogno di toccar terra: il suo spirito non riceve se non ciò che è chiaro e plastico; le sue forme sono descrittive, oratorie e letterarie, pur vigorose e piene di effetto, perché animate da immaginazione fresca in materia nuova. Degli angeli e de' pastori così parla la Bibbia: «Ecce Angelus Domini stetit iuxta illos, et claritas Dei circumfulsit illos. Et subito facta est cum angelo multitudo militiae caelestis laudantium Deum et dicentium: Gloria in altissimis Deo».² Questo dee parer troppo

precedenti, solo il Tommaseo aveva individuato il carattere letterario, il «sapiente artificio» della poesia degli *Inni*, pur arrivando poi, per ragioni ideologiche, alla incondizionata celebrazione del Manzoni poeta; cfr. l'articolo pubblicato nell'«Antologia» (1827) e compreso in *Ispirazione e arte* (Firenze 1858, pp. 321 sgg.), e A. Manzoni, *Opere*, con note di N. Tommaseo, ivi 1828-29, vol. III, p. 139. 1. Cfr. *Il Natale*, vv. 1-14. 2. *Luc.*, 2, 9-13 («E un angelo del Signore fu sopra di essi, e la gloria del Signore li avvolse di luce. Allora, d'un tratto, si mostrò con l'angelo una moltitudine celeste, lodando Dio e dicendo: Gloria a Dio nell'alto»; traduzione di Diego Valeri). Il passo è citato dallo stesso Manzoni nelle note all'inno, ai versi 71-91. Nella prima lezione del corso del '72: «Lo scrittore biblico, con la semplicità degli uomini di fede, non ha bisogno di spiegare, ricamare il soprannaturale. Qui vedete gli angeli "accesi in dolce zelo, / come si canta in cielo, / a Dio gloria cantar". E il poeta vuol seguire l'impressione di quella musica . . . Vedete gli effetti di questo suono, che com-

semplice a una immaginazione moderna. Il poeta vi profonde i suoi più bei colori, ne cava tre strofe pittoresche, l'ultima strofa annunzia un'immaginazione piacevolmente eccitata, che fa intorno all'argomento gli ultimi ricami. Ti nasce l'impressione di una bella apparizione, che sorprende e solletica la vista, com'è a veder certe fiammelle ne' fuochi artificiali, e non t'invita a raccoglimento, come quella frase nella sua santa semplicità così piena di energia: «claritas Dei circumfulsit illos». Questa emozione, che cerca il suo appagamento nelle combinazioni esteriori di quei fatti soprannaturali, e non ha radice nelle prime e dirette impressioni del sentimento religioso, rivela un calore tutto d'immaginazione, un sentimento puramente artistico, com'è negli scrittori neo-cattolici di quel tempo. Di qui nasce quell'apparato rettorico, che talora vi prende il sentimento, specialmente nell'Inno della *Passione* o nell'altro della *Risurrezione*¹. E sarebbe insopportabile se a volta a volta quella corrente di esclamazioni e interrogazioni non fosse rotta dalla rappresentazione di quel mondo morale, espresso in immagini e pensieri nuovi e semplici, che è la vera base poetica degl'*Inni*, il ponte che lega le antiche tradizioni co' sentimenti contemporanei. Questo ci rende così attraente il *Natale* e l'Inno a Maria, e comunica alla *Pentecoste* eloquenza e grandezza morale.²

muove l'immaginazione del poeta, il quale fa magnifici paragoni; avete rappresentazione esterna, superficiale, non intima»; cfr. *Manzoni*, ed. cit., p. 123. E già nelle lezioni giovanili sugli *Inni sacri*: «La lirica religiosa moderna non è fondata sulla situazione tranquilla e normale di David, né sull'entusiasmo irresistibile e tremendo di Giobbe o d'Isaia. Non è il vagito spontaneo e potente di una religione nuova. È una poesia di ritorno, nasce da una reazione dell'intelletto a un periodo d'irreligione: l'intelletto dimostra l'esistenza della religione; il sentimento e l'entusiasmo vengono in un secondo tempo. Quella del Manzoni appartiene al primo tempo, e perciò, nascendo dall'intelletto, non essendo preghiera o ringraziamento, essa si compone tutta nella fantasia, ed è un'epica della religione, come Esiodo ed Ovidio furono per la religione antica . . .»; *Teoria e storia della letteratura*, a cura di B. Croce, Bari 1926, vol. I, pp. 187-8. 1. Nelle stesse lezioni giovanili: «Sublime e grave è l'inno della *Passione*, solenne apparecchio cui tengono dietro le profezie, i tormenti del Cristo, l'ira divina "quasi accenni: tra poco verrò"; e, in fine, l'anatema ai Giudei. Anche codesto è affatto epicamente cantato; e sebbene la passione sia in sé altamente patetica ed affettuosa, il poeta la riguarda soltanto come meravigliosa. Della quale impressione è aperta testimonianza anche il principio della *Risurrezione*, che si esplica nella narrazione del fatto, nell'intervento (quasi macchina epica) dell'angelo, della Maddalena e delle altre donne, nei riti, e finalmente nella parte insegnativa e morale»; *Teoria e storia* cit., pp. 188-9. 2. Cfr. *ibid.*: «La Pentecoste è la Chiesa, la religione divenuta umana; è l'epica del nascere e dello stabilirsi della Chiesa. Ma a questa parte

In questa ricostruzione di un mondo celeste si sviluppa una lirica alta sulle collere e sulle cupidigie mondane, che ha la sua prospettiva nell'altra vita. Il momento drammatico di questa lirica è la morte, e la sua forma ordinaria è la preghiera, alzamento dell'anima a Dio. Questo vivo sentimento del soprannaturale che alita sul corso agitato degli avvenimenti, e ti somiglia il convento eminente sulle città e castella, dove cercava pace l'uomo travagliato e logoro da passioni terrestri, è appunto la lirica del Medio Evo, è Beatrice e Laura, visioni e fantasmi nella vita terrena, divenute vere persone poetiche nell'altro mondo.¹ Figlia di questo mondo mistico è l'Ermengarda, creatura appena abbozzata, più simile a fantasma che a persona, intorno alla quale rugge la tempesta, mossa per lei, mentr'ella si leva su, con gli occhi al cielo.²

Niente potea meglio ritrarre quel mondo feroce e sconvolto della barbarie, con le sue chiese e i suoi conventi, co' suoi angioli e i suoi santi. Nello sfondo del quadro vedi sempre su quelle agi-

epica succedono pensieri umani, affettuosi, lirici, soprattutto nella chiusa, apostrofe allo Spirito santo, ricca di entusiasmo. La lirica trionfa chiarissima e bellissima nell'inno a Maria . . . ». E in generale sugli *Inni*, nella prima lezione del corso del '72: « La parte viva degli *Inni*, quella in cui si rivela il poeta, ancor giovane, è quando ei lascia il soprannaturale e tocca la terra, quando vi rappresenta le impressioni umane rimpetto a que' fatti. Il sentimento democratico esalta il poeta, lo rende semplice, efficace, quando rappresenta il cielo come difesa degl'infelici. Sentite la nuova poesia che nasce, sentite in questi versi chi descriverà la madre di Cecilia in mezzo alla peste: "La mira madre in poveri / panni il figliuol compose, / e nell'umil presepio / soavemente il pose". Addio forme descrittive, addio paragoni! Sentite il sentimento dell'eguaglianza umana in un piccol tratto rimasto immortale: "a tutti i figli d'Eva / nel suo dolor pensò" . . . Ecco la parte viva degl'*Inni*. Quando il poeta vuol gettarsi nel soprannaturale, comparisce oratorio, retorico; quando si accosta alla terra, le sue forme sono semplici ed eloquenti. Cavate già l'indizio che quest'uomo non è nato per rappresentare l'ideale come concetto dell'intelletto; quando troverà un campo determinato, svilupperà la sua potenza. Negl'*Inni* trovate appena qualcosa di ciò che sarà quando scenderà in terra: mettete questo mondo accanto ad Ermengarda, a Napoleone morente, ai *Promessi sposi*, e comprenderete che la forma semplice, moderna la troverà quando avrà occasione di accostarsi alla realtà »; *Manzoni*, ed. cit., pp. 124-5. 1. *Beatrice . . . mondo*: sull'amore « che si rivela nella morte », su Beatrice e Laura, che, uscite dalla vita, diventano « libere creature dell'immaginazione », cfr. anche *Storia*, pp. 60 sgg. e 263 sgg., e il *Saggio critico sul Petrarca*, cap. ix, *Morte di Laura*. 2. *Ermengarda . . . cielo*: si riferisce, come nella *Storia*, soprattutto al secondo coro dell'*Adelchi*, « Sparsa le tracce morbide », quasi una lirica a sé stante. Per la figura di Ermengarda, « carattere muto » come la Pia di Dante e per l'analisi, oltre che del coro, della grande scena del delirio, si veda la terza lezione del corso, del 9 febbraio 1872; *Manzoni* cit., pp. 145 sgg.

tazioni barbariche Ermengarda, la trasfigurazione della morte, quasi un risvegliarsi dell'anima alla vera vita. Questo sentimento della vanità delle cose terrestri, «omnia vanitas»,¹ nel maggiore eccitamento degli odii umani, questo paradiso di pace e di oblio che ti fluttua sul capo tra' ruggiti di età ferine, è la più bella concezione della poesia in questo misticismo redivivo. L'antagonismo è ancora più drammatico, perché si agita nell'anima stessa della morente, dove le rimembranze del tempo felice nutrono l'ultimo avanzo degli ardori terrestri, e generano uno strazio raddolcito dalla preghiera e dalla speranza. Rinasce la malinconia, quella soavità nello strazio, quel cielo nella terra, quel paradiso nell'inferno, di cui si vede un preludio appena indicato e senza carattere ne' versi amabili del Pindemonte.² Qui la malinconia ha il suo carattere, è il naturale effluvio di tutto un mondo poetico. Ed è di una chiarezza italiana, avendo la sua base non in quel vago de' sentimenti e dei desiderii, che fu detto romanticismo, e di cui vedi le fluttuazioni e le ombre nelle melodie del Lamartine, ma in un concetto ben determinato del nuovo mondo poetico, in quel lievito del terrestre anche tra le gioie celesti. Ermengarda morente, nella cui immaginazione si volge come un fantasma la regina cinta la chioma di gemme, amata e amante, è non meno interessante di Laura, che desidera in cielo l'amato e il suo bel velo.³ È un terrestre sparente, a quel modo che Ermengarda medesima è una creatura sparente che ti vive innanzi nel momento appunto che muore. È uno sparire come un bel tramonto di sole, nunzio al colono di più sereno dì.⁴ E quel dì più sereno visto in lontananza inviluppa la figura del suo manto di porpora senza poter cancellare dalla mesta faccia le memorie della terra. Anzi la poesia è lì, in quelle memorie, in quel terrestre che si pone e si afferma nel momento del suo sparire. E sarebbe uno strazio, accompagnato con la disperazione e la bestemmia, se intorno alla morente non aleggiassero le immagini di una seconda vita. Questo antagonismo così drammatico i nostri antichi rendevano sensibile con quella loro battaglia dell'angiolio buono e del cattivo intorno al letto del-

1. *Eccle.*, 1, 2. 2. *Pindemonte*: allude ai toni grigi e stemperati della sua poesia, in particolare all'ode *La Malinconia* (in *Poesie campestri*, 1788). Cfr. anche nella *Storia* il periodo sulla musa del Pindemonte, soppresso e riportato a nota 3 di p. 807. 3. *Laura . . . velo*: cfr. Petrarca, *Rime*, CCCII: «Levommi il mio penser in parte ov'era». 4. *Adelchi*, atto IV, scena 1, coro, vv. 119-20.

la morte.¹ È un grottesco che cercava allora di rivenir su, come elemento romantico. Ma il fantastico è stato sempre reietto da un poeta così misurato, e sotto pretensioni romantiche plastico come un classico e preciso come un moderno. Qui è il coro, celesti voci di sacre suore, che prega per la morente e accenna alle sue ansie, a' suoi terrestri ardori,² con un riserbo e un pudore verginale; la frase contenuta liba appena gli oggetti, e pare un casto velo su quelle memorie. L'amore terrestre nelle labbra del coro riceve una prima trasfigurazione, la sua consacrazione; lo senti sparire a poco a poco secondo che la preghiera va innanzi, insino a che nell'immagine del tramonto hai la compiuta fusione di tutti gli elementi, e la morente, e le sacre Vergini, e il Cielo sono una sola anima, una sola armonia.

Questo mondo lirico è sostanzialmente epico, anzi è la vera epica, quel veder le cose umane dal di sopra, con l'occhio dell'altro mondo. Nelle poesie eroiche ci vuole l'Eroe; ma nell'epica il vero eroe è di là dalla storia, innanzi al quale ogni eroismo terreno è ombra e polvere. L'infinito ricopre della sua vasta ombra ogni grandezza. Questo concetto rende altamente originale il *Cinque maggio*, composizione epica in forme liriche. Molti credono che l'ultima parte ci stia come appiccata, quasi appendice, di cui si potrebbe far senza.³ Altri, facendone una quistione di quantità, la trovano troppo lunga. E non vedono che quella parte non è un prodotto arbitrario e sopravvenuto nell'immaginazione, ma l'apparenza ultima e quasi la corruscazione del concetto, di ciò che è vita intima di tutto il racconto. In effetti in questo mondo epico l'individuo o l'eroe, grande ch'ei sia, e sia pure Napoleone, non è che un'«orma del Creatore», un istrumento «fatale».⁴ La gloria terrena, posto pure che sia vera gloria, non è in cielo che «silenzio e tenebre». Sul mondano rumore sta la pace di Dio. È lui che atterra e suscita, che affanna e consola. La sua mano avvia l'uomo pe' flo-

1. *Questo . . . morte*: anche per il riferimento, che segue, al grottesco, cfr. *Storia*, p. 195, a proposito di *Inferno*, xxvii, vv. 112 sgg. 2. Cfr. *Adelchi*, coro cit., v. 14. 3. Cfr. in particolare il commento del De Meis, riportato in nota a pagina sg. Sull'ode si veda anche il giudizio negativo del Cantù («ode inferiore alle altre»), in *Storia della letteratura* cit., p. 636. 4. *non è che . . . fatale*: cfr. *Il Cinque Maggio*, vv. 35-6 («del creator suo spirito / più vasta orma stampar») e 7-8 (« . . . l'ultima / ora dell'uom fatale»). Per l'analisi particolare dell'ode, cfr. la quarta delle lezioni del corso cit.; *Manzoni*, ed. cit., pp. 161 sgg., nonché la lezione giovanile, in *Teoria e storia* cit., vol. I, pp. 191-8.

ridi sentieri della speranza.¹ Risorge il *Deus ex machina*, il concetto biblico dell'uomo e dell'umanità. La storia è la volontà imperscrutabile di Dio. Così vuole. A noi non resta che adorare il mistero o il miracolo, « chinare la fronte ». ² Meno comprendiamo gli avvenimenti, e più siamo percossi di meraviglia, più sentiamo Dio, l'incomprensibile. La storia, anche di ieri, si muta in leggenda, acquista fisionomia epica. Napoleone è un gran miracolo, un'orma più vasta di Dio. A che fine? per quale missione? L'ignoriamo. È il segreto di Dio. Così volle. Rimane della storia la parte popolare o leggendaria, quella che più colpisce l'immaginazione, le battaglie, le vicende assidue, gli avvenimenti straordinari, le grandi catastrofi, le miracolose conversioni. Il motivo epico nasce non dall'altezza e moralità de' fini, ma dalla grandezza e potenza del genio, dallo sviluppo di una forza eroica e quasi soprannaturale, che pur non ti dà spiegazione adeguata di quei fatti mirabili e ti lascia intravedere una forza superiore, nelle cui mani è il destino de' regni e degli eroi, che tu senti come alito per entro a tutta la storia, insino a che da ultimo se ne sviluppa e pare nella sua verità:

*quel Dio che atterra e suscita,
che affanna e che consola,
sulla deserta coltrice
accanto a lui posò.*³

Quello dunque che sembra appendice, o cosa appiccaticcia, è intimamente connesso con tutto l'insieme, anzi è lo stesso concetto o spirito della composizione. Un mio dotto amico⁴ mi dicea: — Quanto mi piace il *Cinque maggio*! Non ci vorrei la coda.⁵ — E quella coda è dessa il *Cinque maggio*, la sua vita interiore.

1. *La gloria . . . speranza*: cfr. *ibid.*, rispettivamente vv. 31 e 95-6; 105-6 e 91-2. 2. Cfr. *ibid.*, v. 33. 3. *Ibid.*, vv. 105-8. Il primo propriamente suona: « Il Dio che atterra e suscita ». 4. *Un mio dotto amico*: Angelo Camillo De Meis, che in proposito scriveva: « L'elemento pseudofantastico, che esce in mezzo ad un tratto, scopre l'artificio, e leva l'illusione dalle altre strofe. Valeva bene la pena di riscaldarci la fantasia con una magnifica poesia storica, per poi gittarci addosso un catino d'acqua fredda, e farci direi quasi un bagno di sorpresa con questo tratto di poesia pseudoreligiosa »; in *Dopo la laurea*, Bologna 1868-69, vol. 1, p. 273. Per la posizione del De Meis e per l'ironico accenno del De Sanctis al superstita hegelismo di lui, si veda Carlo Muscetta, introduzione al *Manzoni*, ed. cit., pp. xxxi-xxxv. 5. *Non ci vorrei la coda*: così nella seconda edizione Morano (1879), Nella « Nuova Antologia » e nella prima edizione (1872): « Ma non ci vorrei quella coda ».

Pure, quando leggo Bossuet,¹ ricevo una impressione solenne e religiosa. Invano cerco questa impressione qui. Sento che la poesia non è lì, e che lì è la cornice e non il quadro. La cornice è una illuminazione artistica di metafore, di apostrofi, di concetti biblici, una bell'opera d'immaginazione, da cui non esce un serio sentimento del divino. Il quadro è la storia di un genio rifatta dal genio. E l'interesse non è nella cornice, è nel quadro.

Dopo un magnifico preludio a grande orchestra che t'introduce di balzo nelle più elevate regioni dell'arte, ingrandendo le proporzioni di là dal vero, che pur paiono naturali in tanta e così subita concitazione di fantasia, viene la storia dell'Eroe in nove strofe, di cui ciascuna per la vastità della prospettiva è un piccolo mondo, e te ne giunge una impressione come da una piramide. A ciascuna strofa la statua muta di prospetto, ed è sempre colossale. L'occhio profondo e rapido dell'ispirazione divora gli spazi, aggruppa gli anni, fonde gli avvenimenti, ti dà l'illusione dell'infinito. Le proporzioni ti si allargano per un lavoro tutto di prospettiva nella maggior chiarezza e semplicità dell'espressione. Le immagini, le impressioni, i sentimenti, le forme, tra quella vastità di orizzonti ingrandiscono anche loro, acquistano audacia di colori e di dimensioni. Trovi condensata in tratti epici, in antitesi gigantesche, in raffronti inaspettati, in sintesi originali, la vita del grande uomo. Ti è innanzi nelle sue azioni di guerra, nella sua intimità, nelle sue vicissitudini, nella sua potenza, nella sua caduta, nelle sue memorie, possente lavoro di concentrazione, dove precipitano gli avvenimenti e i secoli come incalzati e attratti da una

1. *Bossuet*: si riferisce in particolare alle *Oraisons funèbres*. Per «l'energico spirito religioso» del Bossuet (anteposto dal Puoti a tutti gli scrittori francesi: cfr. il saggio *L'ultimo de' puristi*, in *Saggi critici*, a cura di L. Russo, Bari 1952, vol. II, p. 233), si vedano le lezioni giovanili in *Teoria e storia* cit., vol. I, p. 92. Nella lezione ricordata sul *Cinque Maggio*: «Io vi domando se dopo letta la poesia sentite quel profondo raccoglimento che si prova leggendo il *Libro di Giobbe*, o il Bossuet o i grandi scrittori cristiani. No; che sentite? Quali impressioni avete leggendo il *Cinque maggio*? Voi sentite quella grande realtà, Napoleone»; e, più oltre: «Ora che cosa è il *Cinque Maggio*? C'è un contenuto religioso? C'è il sentimento del soprannaturale? Tutto ciò che di religioso vi ha messo Manzoni, è la sostanza della poesia? No, un semplice involucre, la cornice del quadro. Sapete che i santi sono rappresentati con intorno un'aureola; ebbene, che cosa è questo *Cinque maggio*? È la statua di Napoleone con quell'aureola postavi dal poeta; quell'aureola è la cornice, il quadro è Napoleone. E che cosa è questa immagine di Napoleone? È Napoleone come è concepito dal popolo, una forza vuota che vi imprime l'effetto del meraviglioso»; *Manzoni*, ed. cit., pp. 165 e 175.

forza superiore in quegli sdruccioli impazienti, accavallantisi, appena frenati dalle rime. Qui è la grandezza monumentale di questa poesia.

Tale è questo mondo epico-lirico, sbucciato tra le maggiori violenze della reazione, purificato e sublimato dal Manzoni, riconciliato col mondo moderno, penetrato delle impressioni e delle tendenze contemporanee, contenuto romantico in forma classica, ispirato più dalla Bibbia che dal Medio Evo, dove l'ideale più inaccessibile all'immaginazione par fuori con una precisione ed evidenza di contorni, con una misura di sentimenti, con un senso del terrestre così intimo e pregno di affetto, che rivelano nel giovine idealista la più viva e profonda coscienza del reale, uno spirito nel suo entusiasmo e nelle sue sintesi positivo, finalmente analitico. Da questa temperanza di elementi dovea uscir fuori il suo capolavoro, i *Promessi Sposi*, cioè a dire, questo suo mondo epico-lirico calato in tutta la varietà e ricchezza della vita.

LA SCIENZA E LA VITA

Signori,

Siamo nel tempio della scienza. E non vi attendete già che io voglia scegliere a materia del mio dire il suo elogio. I panegirici sono usciti di moda, e se ci è cosa ch'io desidero è che escano di moda anche i discorsi inaugurali. Essi mi paiono come i sonetti di obbligo che si ficcano in tutte le faccende della vita e fanno parte del rito. E pensare che l'Italia in questi giorni è inondata di discorsi inaugurali, e che non ci è così umile scuola di villaggio che non avrà il suo. Se poi la scuola renda buoni frutti, che importa? questo è un altro affare. Ci è stato il discorso inaugurale, ci sono state le battute di mano, il pubblico va via contento, e non ci pensa più: se la vedano loro i maestri e gli scolari.

Discorso inaugurale dell'anno accademico 1872-73, pronunciato nell'Università di Napoli il 16 novembre 1872. Pubblicato per la prima volta in opuscolo (Napoli, Morano, 1872, pp. 42) e, qualche anno dopo, tradotto in tedesco (*Die Wissenschaft und das Leben*, Inaugural-Rede mit einem Vorwort von Karl Goldbeck, Autorisierte deutsche Ausgabe, Berlin 1878, pp. vii-32), fu ristampato dal Croce in *Scritti vari inediti o rari*, Napoli 1898, vol. II, pp. 35-58. Il ms. è nel fondo desanctisiano della Biblioteca Nazionale di Napoli. Nello stesso fondo è l'autografo di una prima redazione, più sommaria, ma più pungente e combattiva (cfr. *Opere*, a cura di N. Cortese, vol. x, *Saggi critici*, vol. III, pp. 510-22, e *Saggi critici*, a cura di L. Russo, Bari 1952, vol. III, pp. 364-76). Scritto al tempo della piena adesione al realismo, il discorso è diretto contro le astrattezze dottrinarie e le deformazioni intellettualistiche della scienza, «superbamente staccatasi dalla vita». L'idea fondamentale del De Sanctis è la concordia fra scienza e vita: l'umanizzazione della scienza e la rivalutazione della coscienza morale nell'unità tra pensiero e vita, libertà e limite. La prolusione provocò dubbi e perplessità fra i suoi amici hegeliani: «Ho letto anch'io» scriveva Bertrando Spaventa al De Meis «il discorso di De Sanctis; avevo già pensato alcune osservazioni fatte da te. In generale, l'impressione estetica che ho avuta, è quella della notte di Natale, quando spariano le botte e accendono i fuochi di bengala . . .»; lettera del 14 dicembre 1872, *Dal carteggio inedito di A. C. De Meis*, in *Ricerche e documenti desanctisiani*, IX, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», Napoli 1917. E, d'altra parte, sollevò l'entusiasmo di un moderato come il Capponi: «Leggendo di recente il discorso del De Sanctis *La scienza e la vita*, il marchese Gino Capponi gridava con eloquente semplicità: — Mi ha rapito proprio il cuore» (cfr. A. De Gubernatis, *Ricordi biografici*, Firenze 1872, p. 352). Per altre reazioni al discorso, cfr. B. Croce, *Gli scritti di F. De Sanctis e la loro varia fortuna*, Bari 1917, pp. 56-7. In tempi più recenti, l'«azionismo» celebrato nel discorso offrì al Gentile il pretesto per una speculazione (cfr. *Che cosa è il fascismo*, Firenze 1924): e, per suo conto, il Croce non mancò di avanzare qualche riserva: cfr. *Rileggendo il discorso del De Sanctis «La scienza e la vita»* [1924], in *Cultura e vita morale*, Bari 1955³, pp. 272-6. Ma a riguardo si vedano le pagine chiarificatrici del Russo, *F. De Sanctis e la cultura napoletana*, Bari, 1943², pp. 406-16.

Queste erano le idee che mi passavano pel capo, quando seppi dell'incarico, che i miei dotti colleghi vollero a me affidare. Non ci era verso di pigliare la cosa sul serio. Se ci fosse qualche avvenimento straordinario, qualche grande occasione, che mettesse in moto il cervello, passi; ma fare un discorso, perché in ciascun anno, il tal giorno, la tale ora s'ha a fare un discorso, secondo l'articolo tale del regolamento, e la pagina tale del calendario scolastico, questo non mi entrava. Se avessi avuto gli elementi di fatto, quest'oggi vi avrei letta una relazione sul valore degl'insegnamenti, sulla frequenza de' giovani, sul risultato degli esami, su' miglioramenti fatti, sulle lacune rimaste, sul programma insegnativo del nuovo anno, e son certo che voi avreste gradito più queste interessanti notizie, che un discorso accademico. Ma poiché l'accademia non se ne vuole ire ancora, io che non voglio fare il ribelle, mi sottometto di buon grado al calendario, ed eccovi qua il mio discorso, confidando ch'esso sia l'ultimo discorso inaugurale, e che nell'avvenire penseranno gl'italiani meno a bene inaugurare, e più a ben terminare.

Dicevo dunque che non voglio fare l'elogio della scienza. I panegirici sono usciti di moda: e poi, che bisogno ha lei del mio panegirico? Oramai ella è incoronata, è la regina riconosciuta de' popoli, sulla sua bandiera è scritto: «In hoc signo vinces».¹ Le lotte l'hanno ritemprata, i suoi errori l'hanno ammaestrata, e non è valso incontro a lei scetticismo, né indifferenza.² Giunta è oggi al sommo del suo potere, ed ha i suoi cortigiani e i suoi idolatri, che promettono in suo nome non solo meraviglie, ma miracoli. È lei che rigenera i popoli e che li fa grandi, sento dire. Io che mi sento poco disposto a' panegirici, voglio dire a lei la verità, come si dee fare co' potenti, voglio misurare la sua forza, interrogarla: — Cosa puoi fare? Conoscere è veramente potere? La scienza è dessa la vita, tutta la vita? Può arrestare il corso della

1. «In questo segno vincerei.» Nel ms. seguiva il periodo, poi depennato: «Non è più l'intelletto che cerca la fede, oggi è la fede che cerca l'intelletto, cerca nella scienza una nuova legittimità, un nuovo battesimo». Nella prima redazione del discorso, seguiva: «Un tempo era la Scienza che cercava nel suo accordo con la Fede la sua base e la sua forza; oggi è la Fede che cerca nella Scienza una nuova legittimità, un nuovo battesimo. Non è più l'intelletto, che cerca la fede, ma è la fede, che cerca l'intelletto». 2. Nella prima redazione seguiva: «Molti che da lei s'impromettevano frutti troppo precoci, nel loro disinganno l'hanno rinnegata, e guardando indietro hanno cercata la salute ne' morti; ma ella non se ne avvede, e va e va, lenta e tranquilla, come la Natura».

corruzione e della dissoluzione, rinnovare il sangue, rifare la tempra?¹ — Sento dire: — Le nazioni risorgono per la scienza. — Può la scienza fare questo miracolo?

Già, se guardiamo nelle antiche istorie, non pare. La scienza greca non poté indugiare la dissoluzione del popolo greco, né sanare la corruttela del mondo latino. Il rinascimento intellettuale in Italia fu insieme il principio della sua decadenza. Maggiore era la coltura, e più vergognosa era la caduta.²

Dinanzi a questi fatti si comprende Vico, e siamo tentati a seguirlo nelle sue meditazioni. L'intelletto comparisce ultimo nella vita, e più conosce, più si fa adulto, e più si sfibra il sentimento e l'immaginazione, le due forze onde vengono le grandi iniziative e i grandi entusiasmi. La scienza è il prodotto dell'età matura, e non ha la forza di rifare il corso degli anni, di ricondurre la gioventù. La maturità è certo l'età più splendida della vita, non il principio, ma il risultato, e piuttosto la nobile corona della storia, che stimolo e inizio a una nuova storia. Appresso a lei viene la vecchiezza e la dissoluzione: e prendono posto popoli nuovi, più giovani, eterna legge della natura: la dissoluzione degli uni è la generazione degli altri.

La scienza cresce a spese della vita. Più dà al pensiero, e più toglie all'azione. Conosci la vita, quando la ti fugge dinanzi, e te ne viene l'intelligenza, quando te n'è mancata la potenza. Manca la fede, e nasce la filosofia. Tramonta l'arte, e spunta la critica. Finisce la storia, e compariscono gli storici. La morale si corrompe, e vengon su i moralisti. Lo Stato rovina, e comincia la scienza dello Stato. Gli Iddii se ne vanno, e Socrate li accompagna della sua ironia; la repubblica declina, e Platone costruisce repubbliche ideali; l'arte se ne va, e Aristotile ne fa l'inventario; la vita pubblica

1. Nella prima redazione seguiva: « Certo ella può (come assoluta signora, fare, disfare, rifare), ricomporre gli elementi, trovare nuove combinazioni, creare nuove forme, suscitare nuove forze produttrici: il suo impero sulle forze meccaniche della natura è grandissimo: ivi sua è la forma, e sua la materia. Ma quando la materia le è data, e già logora e già scema quasi di succhi vitali, può la scienza spirarvi la vita, può dirle: "Sorgi e cammina"? ».

2. Nella prima redazione: « Né è maraviglia. Perché la scienza è il risultato della vita, non il principio della vita. Apparisce, quando tutte le forze produttive che hanno reso grande un popolo, sono stanche, ed è piuttosto la nobile corona della storia, che stimolo e inizio ad una nuova storia. L'intelletto è l'ultimo a spuntare, e diresti non sia buono ad altro che a comprendere con straziante coscienza quella vita che gli fugge dinanzi. Dirimpetto alla morte acquistiamo coscienza della vita, e ce ne viene l'intelligenza, quando ce n'è mancata la potenza ».

si corrompe, e sorgono i grandi oratori; l'eloquenza delle parole succede alla eloquenza de' fatti. Livio narra la storia di una grandezza che fu con un preludio che chiameresti quasi un elogio funebre. E non so che funebre spira nello sguardo¹ profondo e malinconico degli ultimi storici, Tucidide e Tacito. La vita è sciolta, e Seneca aguzza sentenze morali. La vita è morta, e Plutarco passeggia fra le tombe, e raccoglie le memorie degli uomini illustri.²

Può dunque la scienza, l'ultimo frutto della vita, ricreare l'albero della vita? Io conosco, e posso dire con verità: — Dunque, io posso —? Anzi non sarebbe vero che la scienza è l'ultima produzione della forza vitale, l'ultimo «io posso» della vita, la vita ritirata nel cervello, dove ricomincia la sua storia, una nuova storia, piena di meraviglie, che è la sua coscienza,³ e non la sua potenza, mancata a lei tutte le forze produttive, *vivendi causae*, mancata al sentimento religioso la fede, alla morale la sincerità, all'arte l'ispirazione, all'azione l'iniziativa, la spontaneità, la freschezza della gioventù?

La scienza poté illustrare, ma non poté rigenerare la vita greca e la vita romana. Non poté, e credette di poterlo, e questa fede fu la sua forza. La verità ch'ella cercava, le sarebbe parsa cosa spregevole, se non avesse avuto fiducia di trasportarla nella vita. Platone vede nella scienza un istrumento etico, e mira alla educazione della gioventù e alla prosperità dello Stato, e perché l'arte gli pare corruttrice, sbandisce l'arte. Anche Aristotile pone l'etica a fine supremo della scienza, e perdona all'arte, perché ci trova un fine etico, la purgazione delle passioni. Socrate confida di potere ammaestrando la gioventù abbattere i sofisti e restaurare la vita patria. Ma la sua scienza non era la vita, e la vita fu Alcibiade, il suo discepolo, che affrettò la patria dissoluzione. Platone va in Siracusa, chiamatovi a rigenerare quel popolo, e la sua scienza non può ritardare di un minuto il corso della storia. Più la vita si fa molle, e più la scienza si fa rigida; nel loro cammino si discostano sempre più, senz'alcuna reciprocità d'azione; di rimpetto

1. *non so che funebre spira nello sguardo*: così nel ms. e nell'edizione Morano. Croce e successivi editori: «non so che di funebre spira dallo sguardo».

2. Nella prima redazione seguiva: «La vita reale ti fugge e l'intelletto fabbrica ideali e l'immaginazione costruisce utopie. La scienza è l'uomo che passata la sua virilità, meno opera e più pensa e fantastica. Diresti che la vita contemplativa comincia a vivere, quando la vita attiva comincia a morire. La scienza cresce a spese della vita». 3. *che è la sua coscienza*: così nel ms. e nell'edizione Morano. Croce e successivi editori: «che pure è la sua coscienza».

alla vasta corruzione dell'impero sorgono accigliati gli stoici. Lo stoicismo poté guadagnare a sé individui, ma non poté formare o riformare alcuna società, anzi esso fu la scienza della disperazione, la consacrazione della dissoluzione sociale, il «si salvi chi può», il savio ritirato in sé stesso, impassibile alle vicissitudini del mondo esterno, disertore della società.¹ La scienza operava sopra un mondo già corrotto, dove la libertà divenuta licenza avea prodotto il dispotismo, e dove le varie stirpi erano unificate dalla conquista, venute meno le differenze e le energie locali. Essa fu buona a sistemare e organare quel vasto insieme, e a introdurvi ordini e leggi stabili, che sono anche oggi documento dell'antica grandezza. Ma in quel sapiente meccanismo non poté spirare uno spirito nuovo, non restaurare le forze morali e organiche;² lavorava nelle alte cime, già logore e guaste, e trascurava la base, quegli infimistrati sociali, dove le forze morali erano ancora latenti e intere, e dove operavano con più efficacia i seguaci di Cristo. Un giorno la scienza salì nella reggia, si pose accanto a Giuliano,³ ebbe in sua mano tutte le forze, e non poté né arrestare la dissoluzione della vita pagana, né rallentare la formazione della vita cristiana. Pure che orgoglio menava quella società della sua scienza! con qual disprezzo trattava i barbari! e come avrebbero sorriso, se qualche malaugurato profeta avesse lor detto, che que' barbari erano i predestinati loro eredi e loro padroni!

Cessata la barbarie, rinasce la fiducia nella scienza, e se ne attendono miracoli. L'ideale è Beatrice, Fede che è scienza, e Scienza che è fede. La vita è un inferno, che la scienza di grado in grado trasforma in paradiso. E il paradiso è la monarchia universale, il regno della giustizia e della pace, dove la scienza riconosce sé stessa.⁴ Venne il Risorgimento, e la scienza credette davvero di poter restaurare la vita: la scienza si chiamava Machiavelli, Cam-

1. *il savio . . . società*: per il ritratto dell'uomo «savio», cfr. il saggio del '69 su *L'uomo del Guicciardini* e, in particolare, l'affermazione, intimamente legata al concetto chiave del discorso, nei riflessi della vita politica: «Non è l'ingegno, ma il carattere o la tempra che salva le nazioni. E la tempra si fiacca, quando la coscienza è vuota, e non muove l'uomo più altro che l'interesse proprio»; in *Saggi critici*, ed. cit., vol. III, p. 10. 2. Nel ms. seguiva, poi depennato dal De Sanctis: «il suo motto fu virtù, e la virtù rimase ne' libri di Plutarco». 3. *Giuliano*: l'Apostata (331-63), con la sua dottrina ostilità al cristianesimo dilagante e il suo generoso quanto vano sogno di restaurazione della bellezza ellenica. Nel ms. e nell'edizione Morano: «Luciano». La correzione è del Croce. 4. Nella prima redazione seguiva: «Ma la vita, come la Fortuna, continua il suo corso beata, e ciò non ode».

panella, Sarpi; e la vita fu Cesare Borgia, Leone decimo e Filippo secondo. I pensieri rimasero pensieri, e i fatti rimasero fatti. Ultimo raggio di una vita gloriosa che rifletteva sé stessa nell'arte, produsse una forma limpida e bella, segnata qua e là di tristezza e d'ironia, come sentisse di essere non altro che forma, vuota di ogni contenuto e d'ogni organismo. Quella che chiamò sua età dell'oro, fiorente di studi, di arti, di scienze, fu la splendida età del suo tramonto, fu il sonno di Michelangiolo e fu la tristezza di Machiavelli.¹

Più tardi, la scienza opera come religione, diviene un apostolato, si propaga ne' popoli, trova il suo centro di espansione nello spirito francese, e provoca un movimento memorabile, di cui oggi ancora continuano le oscillazioni. Nasce una nuova società, si forma una nuova vita; la scienza ha anche lei i suoi apostoli, i suoi martiri, i suoi legislatori, il suo catechismo, e penetra dappertutto, nella religione, nella morale, nel dritto, nell'arte, ne' sistemi politici, economici, amministrativi, s'infiltra in tutte le istituzioni sociali. Ma era scienza, e operò come scienza. Credette che rinnovare la vita fosse il medesimo che rinnovare le idee, e conoscere fosse il medesimo che potere. Applicò la sua logica alla vita, fatale e inesorabile, come una conseguenza, date le premesse. Cercò le premesse ne' suoi principii e nelle sue formole, non nelle condizioni reali ed effettive della vita. Avvezza a trattare il mondo meccanico come cosa sua, trattò l'organismo sociale come un meccanismo, e trattò gli uomini come pedine, ch'ella potesse disporre secondo il suo giuoco. Concepi la vita come fosse ideale scientifico, e tutto guardando attrverso a quell'ideale, indebolì, volendo perfezionarli, tutti gli organismi sociali, religione, arte, società, e lo Stato e la famiglia. Quando la vita così conculcata reagì, ella in nome della libertà uccise la libertà, in nome della natura snaturò gli uomini, e volendo per forza renderli uguali e fratelli,² era la scienza e divenne la forza, era la cima, e non si brigò della base, e la base un bel dì fe' una scrollatina e s'inghiottì la cima. Così sparve il regno della filosofia; la vita si vendicò e la chiamò per disprezzo ideo-

1. *il sonno*... *Machiavelli*: allude alla *Notte* michelangiolesca e alla famosa quartina di risposta a G. B. Strozzi: «Grato m'è il sonno, e più l'esser di sasso». Per l'amarezza del Machiavelli, per la dolorosa serietà del suo sguardo dinanzi alla corruzione italiana e alla vita, cfr. *Storia*, capitolo xv, in particolare le pagine sulla *Mandragola*. Intorno al Rinascimento, «la società che vagheggiava sé stessa», cfr. *ibid.*, cap. xii, specialmente p. 419. 2. Nella prima redazione seguiva: «indebolì tutt'i vincoli sociali, ebbe a tipo lo stato selvaggio, che chiamò stato di natura, fece l'uomo lupo all'uomo».

logia;¹ si credette un po' meno alle idee e un po' più alle cose. Più viva era stata la fede nella scienza, più acerbo fu il disinganno. E se ne cavò questa dura verità: la Scienza non è la Vita.²

Innanzitutto a questi esempi io mi raccolgo e mi domando: — Cosa è la vita di un popolo?

Un popolo vive, quando ha intatte tutte le sue forze morali. Queste forze non producono, se non quando trovano al di fuori stimoli alla produzione. Più gagliardi sono gli stimoli, e maggiore è la loro intensità e vivacità. Gli stimoli ti creano il limite, cioè a dire uno scopo, che le toglie dal vago della loro libertà, e le determina, dà loro un indirizzo. In quanto la loro libertà è limitata, queste forze sono produttive.³ L'uomo forte, quando pure voi gli togliate il limite, se lo crea lui, e se non può legittimo, se lo crea illegittimo: perché la forza ha bisogno del limite, come il mezzo ha bisogno dello scopo. Testimonio è il prete, il

1. *ideologia*: con in mente, forse, l'appellativo di «idéologues», che Napoleone I dava agli uomini dell'*Encyclopédie* e ai dottrinari del suo tempo: ma intende la reazione romantica all'illuminismo, che sostituì i fatti alle ideologie, la storia all'utopia. Cfr. le due lezioni del corso napoletano del '73-'74 sulla letteratura italiana nel secolo decimonono, riprodotte più oltre, pp. 1106 sgg. 2. Nella prima redazione: «la scienza non è la vita; conoscere non è potere». E, poco più oltre: «La scienza è una coscienza razionale del mondo, il mondo spiegato dalla ragione. La sua azione diretta sugli uomini è di dar loro una coscienza più chiara di tutti gli elementi della vita. La ti può dare una filosofia della religione, dell'arte, della storia, della legislazione, del linguaggio, dell'uomo, dello Stato; essa non è nulla di tutto questo; non è religione, né arte, né storia, né legislazione, non è il linguaggio, e non è l'uomo, e non è lo Stato. Ti dà la coscienza della vita, ma non è la vita. Pur quella coscienza non rimane già vuota e sterile speculazione, ma ha un'azione sulla vita, un'azione indiretta, più o meno efficace, secondo la materia in cui lavora. Dico azione indiretta, perché ella non opera solo come scienza, ma in compagnia di tutte le altre forze morali della vita, e la sua opera è condizionata dalla materia che trova. Il suo torto è quando concepisce la vita a fil di logica, e non tien conto della materia che le è data, e acquistando una coscienza esagerata della sua forza e della sua missione, quasi che conoscere e potere fosse il medesimo, si attribuisce un'azione diretta sulla vita, e lavora a ricrearla a sua immagine, secondo certi suoi tipi o ideali». 3. Nel ms. seguiva, poi depennato: «Libertà senza limite è una semplice e sterile fermentazione senza scopi e senza mezzi, è il caos. Libertà con limite è la creazione, è l'organismo. Perciò libertà e legge sono termini correlativi; l'uno implica l'altro; l'uno non può star senza l'altro. Libertà senza legge è la dissoluzione della vita; legge senza libertà è compressione della vita. Nell'uno e nell'altro caso le forze vitali non funzionano e rimangono sterili, ivi per soperchio di forza centrifuga, qui per difetto». Sul senso del «limite», cfr. in particolare gli articoli del «Diritto» del 4 e del 10 gennaio 1878; in *Scritti politici*, raccolti da Giuseppe Ferrarelli, Napoli, Morano, 1895, pp. 155-65.

quale, negati a lui i figli, si sente con più tenace affetto legato a' nipoti. Più il sentimento del limite è fiacco in un popolo, e più è debole, più è vicino alla dissoluzione; e per contrario la vita è più potente là dove è una coscienza più sviluppata del limite.

Per uscir dell'astratto, guardiamo cosa era l'uomo, prima che la scienza moderna vi avesse posto la mano.

L'uomo del medio evo, robustissimo di sentimento e d'immaginazione, nella pienezza della sua libertà e nella foga delle sue passioni, trovava ad ogni passo de' limiti accettati dalla sua volontà, perché non erano imposti con violenza dal di fuori, ma erano il prodotto della sua coscienza. Que' limiti perciò non erano ributtati come ostacoli, ma erano rispettati come doveri e come stimoli alla produzione. Aveva la sua casa, dove trovava la donna, materia di venerazione e quasi di culto, il padre della famiglia, armato di dritti formidabili, avvezzo al comando e sicuro dell'ubbidienza, il nome della famiglia, vincolo comune e rispettato, che imponeva a tutti gli stessi odii e gli stessi interessi, tradizioni secolari, di cui era viva la storia ne' testamenti degli avi, che con previdente affetto abbracciavano i secoli e incatenavano l'avvenire alla perpetuità del casato. La famiglia era già per lui come una piccola patria, che gli creava doveri, approvati dal suo cuore, e trasformati in gagliardi stimoli al decoro e alla prosperità della casa. E aveva la grande patria, vicina e concreta, che incontrava ad ogni passo della vita, immedesima col suolo, con la casa, con le parentele, co' suoi interessi, le sue passioni e le sue aspirazioni, comunanza di sentimenti e di credenze e di costumi, che con vocabolo singolarmente espressivo era detto il «Comune». Ivi trovava nuovi vincoli e nuovi stimoli all'opera, la sua chiesa e la sua classe, poderosi organismi, de' quali si sentiva parte, forte della forza comune. Quando si spiegava all'aria il gonfalone, tutti vi si stringevano attorno, deliberati a porre per quello le sostanze e la vita, perché il gonfalone era il simbolo della patria e la patria era la terra de' padri, era la famiglia, la chiesa, la classe, il Comune. L'uomo viveva come abbarbicato al suo suolo, a' suoi avi, alla sua casa, alla sua chiesa, alla sua classe, al suo Comune, chiuso in potenti organismi, che gli rammentavano doveri da compiere più che dritti da rivendicare.¹ Si sentiva non un individuo libero e iso-

1. Nel ms. seguiva, poi depennato: «Fino il vestire e il linguaggio era improntato dal suolo, che gli dava la sua autonomia e la sua originalità».

lato, ma parte di un tutto, vivente della vita di quello, figlio, marito, cittadino, soldato, credente, di questo o quel ceto. E qui era il difetto di quei ferrei organismi; l'individuo non vi aveva fini propri, ma un fine comune, che spesso pesava sopra di lui come il fato, e uccideva la sua libertà. A poco a poco il limite soperchiò, cessò di essere uno stimolo, e divenne un ostacolo. L'uomo stretto come in una rete di organismi sovrapposti gli uni agli altri, de' quali non sapeva come districarsi, vi si sentia affogare e intisichire, e prese in odio i sentimenti più cari della vita, la sua religione, la sua famiglia, il suo Comune, la sua classe. Volendo rovesciare l'ostacolo, sopprime lo stimolo. Quei limiti non furono più doveri graditi, accettati dalla sua volontà, ma obblighi imposti dalla violenza, e nell'ardore della lotta perirono nella sua coscienza non solo quegli obblighi, ma quei doveri; la religione, la stessa morale gli divenne sospetta, perché invocata da' suoi oppressori; maledisse la società e la legge, come istrumenti della sua oppressione, e sospirò allo stato di natura, e perché nel suo sangue ci era entrato il guasto, cacciò da sé il sangue cattivo e il sangue buono: così cominciò quella dissoluzione che Machiavelli chiamava «*corruttela italiana*».¹ Molti fanno di quella corruttela autrice la scienza, e non veggono che la scienza apparve, quando la materia era già corrotta, apparve per risanare.²

Che cosa era la scienza? Era l'intelletto già adulto che acquistava coscienza della sua autonomia, e si distingueva da tutti gli elementi del sentimento e dell'immaginazione, in mezzo a' quali era cresciuto credulo e ignaro di sé. Era la Natura già maledetta e scomunicata, che si affermava in mezzo alla società del soprannaturale e del privilegio, e proclamava i dritti dell'uomo. Era l'individuo che contrapponeva la sua autonomia dirimpetto a tutti quegli assorbenti organismi degli esseri collettivi, dirimpetto alla famiglia, al Comune, alla Chiesa, alla Classe, allo Stato, e si proclamava fine e non mezzo. Il limite aveva soverchiato la libertà. E la Scienza era la Libertà, che reagiva contro il limite.

Perché la scienza ebbe così piccolo potere sulla vita romana? Perché la vita vi si era raffreddata, ritiratosi da lei ogni stimolo,

1. *Discorsi sopra la prima Deca*, libro 1, capitolo 55. Nel ms. seguiva, poi depennato: «spagnuola e francese, alla quale dava rilievo la sanità della vita germanica e della vita anglosassone». 2. *apparve per risanare*: così nel ms. e nell'edizione Morano. Croce e successivi editori: «ed apparve anzi per risanare».

ogni sentimento del limite. E se ne volete una immagine, guardate alla catastrofe. Là erano i barbari¹ che si avanzavano, e qua erano soldati accampati alle frontiere, che li attendevano. Quelli portavano seco la patria, la famiglia, le loro donne, i loro vecchi, i loro figli, erano un popolo in marcia: le loro migliori armi erano le loro forze morali. Là era la famiglia, e qua era la caserma, soldati di ogni gente, tutti chiamati romani, e perciò nessuno romano davvero, tenuti insieme nella vita artificiale de' campi senz'altro stimolo che lo stipendio, senz'altro vincolo che la disciplina, formidabili non a' loro nemici, ma a' loro concittadini, che li chiamavano pretoriani, lontana² dagli occhi e dal cuore la casa, la famiglia, il tempio, la patria, tutti gli stimoli che fanno grandi gli uomini.

E perché la scienza poté così poco in Italia? Perché vi erano indeboliti tutti quei limiti che svegliarono tanta potenza di vita in quella che fu chiamata età di mezzo; fiaccati i caratteri, prostrate le forze morali, rimaste vacue forme chiesa, famiglia, patria, classe, Stato, ogni organismo sociale, ogni vita pubblica, vacue forme, alle quali l'alta ironia dell'intelletto italiano aveva portato via il contenuto. Nello stesso scienziato la vita era molto al di sotto del pensiero, spesso violenti e radicali i concetti, ipocrita il linguaggio, e servili le opere. La scienza può dare un nuovo contenuto, quando trova materia che lo riceva; altrimenti è un sole, che irradia nel vuoto senza poter formare attorno a sé il suo sistema, e va in cieli più lontani, cercando materia più giovane e più feconda. La scienza, perché operi sulla vita, bisogna che ami la vita, quale la trova, guasta che sia, e studii a ricreare ivi dentro gli stimoli e i limiti, nettandoli della scoria che il tempo vi ha aggiunta e riconducendoli a' loro principii, quando erano più nella coscienza che nelle istituzioni. Ma se il guasto è nelle radici, se insieme con la religione è mancato il sentimento religioso, se il sentimento della patria e della famiglia e della natura e della libertà è fiacco, se le stesse radici della vita son secche, cosa ti può fare la scienza? La scienza non ti può dare la vita. Anzi le volge allora le spalle, e se ne disgusta, e non segue più il corso delle cose, segue il corso delle idee, si ritira nella solitudine del pensiero, rinunzia a qualsiasi azione immediata sulla vita, lavora per l'umanità, frut-

1. *i barbari*: così nel ms. e nell'edizione Morano. Croce e successivi editori: «barbari». 2. *lontana*: così nel ms. e nell'edizione Morano. Croce, seguito da tutti i successivi editori, legge: «lontani».

tifica in altre terre. Così la scienza fu presso noi più radicale ne' suoi concepimenti e più sterile ne' suoi atti. Molti oggi ancora se ne gloriano, e vantano la lucidità dell'intelletto italiano, che vedeva così alto e così lungi, quando altrove si disputava ancora di cose teologiche. E non pensano che l'intelletto italiano vedeva meglio, perché il suo cuore sentiva peggio, mancati i sentimenti, le passioni, le illusioni, che trattengono nel suo volo l'intelletto, e lo tirano nella loro orbita, e impediscono che ne scappi fuori, libero nella sua corsa, ma solitario e infecondo.

La scienza poté così poco in Francia, come in Italia, ma per opposte cagioni. Tra noi una vita piena ed agitata compiva allora il suo ciclo, riflettendosi nelle arti e nelle scienze; ivi era nel suo pieno fiore, e il limite vi si manteneva ancora con molto prestigio. La monarchia vi era strumento di conquista, di unificazione e di gloria; abbondavano i casati illustri, che rappresentavano le glorie nazionali; la religione ricordava le più nobili tradizioni popolari, Carlo Martello e Carlo Magno, Goffredo, san Luigi, Giovanna d'Arco. Le forze popolari vi erano impetuose, espansive, immaginose ed ambiziose: ciò che è ancora oggi gran parte del genio nazionale. Contro a questa vita robusta e giovane urtò indarno l'ironia di Rabelais, il buon senso di Montaigne, lo spirito severo e prosaico degli Ugonotti, la riflessione malinconica di Pascal, e le sottigliezze estatiche de' giansenisti. Lo spirito nuovo poté appena scalfire la superficie di una vita più rumorosa che seria, nella quale invano cercavi il raccoglimento, la riflessione, la calma e l'equilibrio interiore. Lotte vi furono violente, ardenti, mescolate di scandali e di epigrammi, come portava il genio nazionale; ma Parigi valeva bene una messa, e gl'interessi pugnavano alla conservazione di una vita, che si sentiva ancora rigogliosa. Lo spirito pubblico sazio di conquiste e di gloria si addormentò sotto l'ombra del gran Re e tra le fallaci apparenze del secolo d'oro, di cui erano ornamento letterati e scienziati, pomposo lusso di corte, brillante preludio ad una vita tutta di convenzione, allegra, elegante, sciolta, sotto alla quale ruggivano inesplorate profondità. Il risveglio fu terribile. Sorse il disprezzo verso tutte le istituzioni nazionali, divenute decorazioni di corte, e in quel disprezzo soffiava l'ironia di Voltaire e la collera di Rousseau. La scienza vi divenne rivoluzione, perché ebbe a suo servizio una nuova classe, che chiedeva il suo posto nella vita. E la rivoluzione fu violenta,

rapida, drammatica, e nelle sue convulsioni assoluta come la scienza, astratta come l'umanità. Cercando libertà non nel limite, ma contro il limite, ruppe il limite, e non diede la libertà. Combatte la superstizione, spense negli uni il sentimento religioso, e provocò negli altri, come reazione, il fanatismo. Stabili l'uguaglianza giuridica, e produsse una disuguaglianza di fatto sentita più acerbamente in quella contraddizione, e il frutto fu l'odio di classe, il più attivo dissolvente sociale, e i più delicati problemi abbandonati alla forza brutale. Mobilizzò fortune, famiglie, costituzioni e governi, e il turbinio rapì seco ogni costanza di carattere, ogni fermezza di disciplina, ogni vincolo sociale, il culto del dovere e della legge. Sviluppò grandi caratteri, grandi forze, le usò e le abusò, trattò e stancò in tutt'i versi una vita dotata di tanta elasticità, che oggi ancora così calcata minaccia ed offende. Quando non poté avere le cose, si appagò de' nomi; non potendo aver la sostanza, abbracciò l'ombra; riebbe l'imperatore senza l'impero, la repubblica senza i repubblicani; ripeté e scimieggiò sé stessa; ripeté rivoluzioni senza rivoluzionarii, epopee senza eroi; la storia divenne un circolo, nel quale elementi, ora vinti, ora vincitori, sempre violenti, si dibattono e si consumano. Limite e libertà, indeboliti nella coscienza, logorati nell'attrito, non furono più le funzioni organiche di una società armonica; furono meccanismi tanto più artificiosi e complicati ne' loro congegni, quanto la vita interna vi era più debole e men rispettata; sicché né i concordati rinvigorirono la fede, né le costituzioni rinvigorirono la libertà. Operando fuori di ogni tradizione e di ogni condizione storica, la società rimase in balia al lavoro de' cervelli; furono provati tutt'i meccanismi, furono fatte tutte le esperienze; i fatti furono costretti a camminare con la stessa velocità delle idee; la storia uscì dalle sue vie naturali; fu una corsa vertiginosa, che non ancora ha trovato il suo punto di fermata, lasciando dietro di sé nel cammino intelletti dubbiosi, sentimenti vacillanti, caratteri mobili, non so che insoddisfatto, uno spirito irrequieto, avventuroso, che molto si agita e poco conchiude, senza fermezza ne' fini e senza serietà ne' mezzi.

Questa fu la prima prova, nella quale l'influsso della scienza è visibile. Più che rivoluzione, fu reazione della natura contro la società, della libertà contro il limite.¹ Ciascuna forza sociale

1. Nella prima redazione seguiva: «La scienza vi operò non come scienza, cioè con la persuasione e con la maturità delle idee; vi operò come vita, e,

nell'espansione della sua gioventù si oltrepassa e si esagera. La religione che non è di questo mondo, vuol essere questo mondo; lo Stato usurpa a sua volta, e usurpa la famiglia, e usurpa il Comune, e usurpa la nazione. Anche la scienza è usurpatrice, e invade le altre sfere della vita sociale, e vuole realizzare in quelle sé stessa, alterando la loro natura, vuole formare una società intellettuale e scientifica, o¹ come si diceva un tempo, «il regno della filosofia». Ultima forma dello spirito, non è maraviglia che cerchi sé stessa in tutte le altre, e dove non vi si trovi, vi si cacci per forza. Nel suo orgoglio e nella sua inesperienza presunse troppo della sua forza, credette che quello che allo spirito apparisce ragionevole, dovesse e potesse per ciò solo tradursi in atto, e il suo motto fu: «Periscano le colonie, piuttosto che i principii». ² Le colonie perirono, ma non si salvarono i principii. E cosa avvenne? La scienza perdette il suo credito, quasi fosse ella stata cagione di tutte quelle calamità, e gli uomini nel loro disinganno rincularono insino al medio evo, cercando salvezza nel catechismo, quasi che fosse così facile restituirlo nella coscienza, com'era facile restituirlo nella memoria. Certo, da quel moto indimenticabile molti beneficii sono venuti all'umanità. La libertà si è fatta via ne' popoli civili; molti limiti artificiali sono caduti; molti limiti sociali sono trasformati; l'autonomia e l'eguaglianza dell'individuo ha generato l'autonomia e l'eguaglianza della nazione, il sentimento di nazionalità; la scienza ammaestrata in quella terribile prova, calando dalla sommità de' suoi ideali, ed entrando ne' misteri della vita e nelle vie della storia, assisa sopra tante rovine si è fatta pensosa, positiva e organizzatrice. L'esperienza ha fruttato. Siamone grati a quel popolo, che fece l'esperienza a sue spese, sul suo corpo e sulla sua anima; a questo martire dell'umanità, che vi logorò le forze, vi abbreviò la vita; a questo popolo, che ha avuto più difetti che colpe, e la storia punisce sempre i difetti e risparmia spesso le

calata ivi dentro dovè soggiacere a tutte le sue condizioni, dovè pigliarne le passioni, i difetti, i caratteri, il bene ed il male». 1. Così nel ms. Nell'edizione Morano e nelle successive: «e». 2. Fusione di due frasi pronunciate all'Assemblea Nazionale dal Dupont de Nemours e dal Robespierre, il 13 maggio 1791, durante il dibattito sull'estensione ai negri del diritto di cittadino: «S'il fallait sacrifier l'intérêt ou la justice il vaudrait mieux sacrifier les colonies qu'un prince» e «Périssent les colonies s'il doit vous en coûter votre bonheur, votre liberté»; cfr. Lamartine, *Histoire des Girondins*, x, 9.

colpe, perché il difetto è debolezza, e la storia, come la natura, nutre i forti anche colpevoli a spese de' deboli.

La scienza, che nella società latina ingoiò più di quello che poteva assorbire e digerire, restò al contrario nella vita anglo-alemannica modesta ausiliaria, perché ivi incontrò organismi formidabili, pieni di prestigio e di forza e di fiducia, e non si mise già di contro ad essi come nemica, per disfarli, ma penetrò ivi dentro con moto lento, ma continuo. E con poca resistenza; perché gli organismi viventi, nel rigoglio del loro sviluppo, non hanno in sospetto la scienza, anzi se ne valgono come istromento ad allargarsi e consolidarsi, purgandosi e riformandosi, cioè cacciando da sé le parti morte e stantie, e rinnovando la materia; dove gli organismi vecchi e aridi stanno chiusi in sé e temono la scienza, odiano l'aria e la luce, come cadaveri che al contatto dell'aria si dissolvono. Ivi la scienza operava non fuori del limite e contro il limite,¹ ma entro di quello, e illuminava dall'alto la vita senza mescolarsi, senza sforzarla, contenta alla sua parte modesta. Così ci vive e ci vivrà lungo tempo la chiesa, il comune, la classe, la famiglia, lo Stato e la legge, limiti rispettati, la cui voce è ancora potente nel cuore degli uomini, e vi stimola e vi sviluppa le forze produttive. E ci vive insieme la scienza e la libertà, la più ampia libertà di coscienza, di discussione e di associazione, che pur non è un pericolo, ma una forza, perché il volo dell'intelletto ha ivi il suo limite nelle forze sociali ancora integre, il sentimento religioso, la disciplina, la tenacità, il coraggio morale, il sentimento del dovere e del sacrificio, l'amore della natura e della famiglia, il rispetto dell'autorità, l'osservanza della legge, tutte quelle forze morali, che nel loro insieme noi chiamiamo l'uomo. Sento dire che la scienza ha fatto grande la Germania. Ah! signori, sono queste qualità che fanno grandi i popoli, e la scienza non le crea, ve le trova. Ben può ella analizzarle, cercarne l'origine, seguirne la formazione, determinarne gli effetti; ben può anche moderarle, correggerle, volgerle a questo o a quel fine; una sola cosa non può: non può produrle, e dove son fiacche e logore, non può lei surrogarle. No, ella non può, dove il sentimento religioso languisce, dire: — La religione son io —, e non può, dove l'arte è isterilita, dire: — Arte² son io —; può darti una filosofia

1. *non fuori . . . limite*: così nel ms. Nell'edizione Morano: «non fuori del limite». 2. *Arte*: così nel ms. e nell'edizione Morano. Croce, segui-

della storia, del linguaggio, dell'uomo, dello Stato; ma non ti dà la storia, il linguaggio, l'uomo, lo Stato. Ti dà la coscienza della vita, non ti dà la vita, ti dà la forma, non ti dà la materia, ti dà il gusto, non ti dà l'ispirazione, ti dà l'intelligenza, non ti dà il genio.¹

Una forma non intende l'altra. Il sentimento non comprende l'immaginazione, e l'immaginazione non comprende l'intelligenza. Ciascuna forma pone sé stessa nelle altre, e non ci vede che sé, e si ride di ciò che non è lei. Il sentimento guarda con occhio di compassione l'uomo d'immaginazione, che ha bisogno d'idoli per alzarsi fino ad esso; e l'intelletto non comprende il sentimento nella sua ignoranza semplice e commovente. Una forma progredisce davvero, quando riconosce il suo limite nelle altre forme, e le studia e le comprende e le rispetta e fa di quelle il suo vestito. La religione cattolica fu potente davvero, quando uscì dal suo ascetismo, e riconobbe il suo limite nella vita, e se ne appropriò le passioni, gl'interessi e le forme, e il papa fu re, e il cardinale fu principe, e il vescovo fu barone. Sotto a quel vestito temporale ci era lei nel suo spirito e nella sua verità; e se scadde, gli è che quel vestito divenne il suo corpo e la sua sostanza, e se perdette la vita temporale, gli è che da lei s'era ritirata la vita spirituale. Un gran progresso ha fatto la scienza, quando è giunta a riconoscere il suo limite nella vita, e si è fatta potente, perché si è fatta modesta. Quel giorno che poté contemplare sé nella vita, e trovare ivi dentro la sua sfera accanto alle altre, e studiarle, comprenderle, rispettarle nella loro autonomia, nella loro libertà,

to dai successivi editori, corregge: «L'arte». 1. Nella prima redazione seguiva: «Ciascuna forza sociale nell'espansione della sua gioventù si esaspera e si esagera. La religione, che non è di questo mondo, vuole essere questo mondo; lo Stato usurpa a sua volta, e usurpa la famiglia, e usurpa il Comune e usurpa la nazione. Anche la scienza è usurpatrice, e invade le altre sfere della vita sociale, e vuole realizzare in quelle sé stessa, alterando la loro natura, vuole formare una società intellettuale o scientifica, o come si diceva un tempo, il regno della filosofia. E perché la religione resiste, conchiude: — La religione è morta —; e perché l'arte resiste, conchiude: — L'arte è morta —; e perché lo Stato resiste, conchiude: — Lo Stato è anarchia, lo Stato è morto —; o piuttosto, perché niente muore, e tutto si trasforma, ella si appropria tutto, trasforma tutto, si proclama la forma universale. — Un gran progresso ha fatto la scienza quando è giunta a limitare sé stessa, a riconoscere sé non come un principio, ma come un sistema, dove ella è non il tutto, ma una parte, non la vita, ma una delle forze della vita; ultima forma dello spirito, non è maraviglia, che cerchi sé stessa in tutte le altre, e dove non vi si trovi, vi si cacci per forza».

nel loro diritto alla vita, appropriarsele, fare di quelle il suo vestito, rimanendo ivi dietro causa attiva e trasformatrice, quel giorno fu il principio della sua potenza. Questa è la grande scoperta del nostro secolo, che vale bene quella del vapore. L'ideale antico era Beatrice, la scienza che può tutto, la dottorona e la teologa; il nuovo ideale è Margherita, la vita ignorante, inconsciente, ma ricca di fede, di affetto, d'immaginazione e d'illusione. E la scienza diviene Fausto, il sapiente che ha disprezzato la vita e si è chiuso ne' libri, e attende dalla scienza miracoli, attende l'*homunculus*, e che nel suo disinganno lascia i libri e cerca la vita, e tuffandosi nelle fresche onde della natura e della storia, ritrova la sua gioventù, ritrova l'amore e la fede.¹ Allora si capì perché i filosofi furono meno potenti degl'ignoranti apostoli; perché i romani con tante scuole e con tanta dottrina soggiacquero agli analfabeti, che chiamavano barbari; perché Machiavelli che sapeva di Stato, fu meno possente di quei barbari, che fondavano gli Stati; e perché i civili italiani poterono disprezzare, comprendere, schernire, ma non vincere l'ignorante barbarie, maestri incatenati da' loro discepoli. Allora si capì che la scienza non è il pensiero di questo o di quello, non questo o quel principio, ma è produzione attiva,² continua di quel cervello collettivo, che dicesi popolo, produzione impregnata di tutti gli elementi e le forze e gl'interessi della vita, e si capì che là, in quel cervello, ella dee cercare la sua legittimità, la sua base di operazione. Più si addentra nella vita, più imita la storia ne' suoi procedimenti, più dissimula sé stessa in quelle forze e in quegli'interessi, e più efficace e più espansiva sarà la sua azione.

E cosa è uscito da questa scienza, che ha saputo misurare sé stessa e ritrovare nella vita il suo limite? Là dove le forze morali sono ancora sane, ivi ella è principio attivo e assimilatore, produce nuovi organismi sociali. Ma dove il sentimento del limite è raffreddato e le forze organiche indebolite, là non è buona quasi ad

1. *L'ideale . . . fede*: cfr. la quarta lezione zurighese sul mondo intellettuale allegorico di Dante: «Tale è la soluzione dantesca. A quattro secoli di distanza lo stesso problema si ripresenta, ma i termini sono mutati. Il punto di partenza non è più lo stato d'ignoranza, la selva oscura, ma la sazietà e la vacuità della scienza, l'insufficienza della contemplazione, il bisogno della vita attiva. Alla sapiente Beatrice succede l'ignorante Margherita; Dante contempla, Fausto opera»; in *Lezioni e saggi su Dante*, a cura di Sergio Romagnoli, Torino 1955, p. 600. Per lo stesso concetto, cfr. anche *Storia*, p. 152. 2. *ma è . . . attiva*: così nell'edizione Morano. Nel ms.: «ma è sistema, è produzione attiva».

altro che a darti una coscienza della tua decadenza, la quale ti toglie le ultime forze e affretta la tua dissoluzione. Così per qualche tempo la colta Europa dubitò del suo avvenire, e si proclamò da sé vecchia, e si domandò se forse non era destinata a diventare cosacca. Così noi latini parliamo oggi della decadenza della razza latina; e non so davvero qual forza rimanga più ad un popolo che si rassegni ad un preteso fato storico, e perda fede nel suo avvenire e predichi la sua decadenza. Quanto a me, preferisco a questa scienza l'ignoranza del popolano, che stimi sé ancora erede dell'antica grandezza romana, e sogni l'impero del mondo.

Una volta la scienza era tutto, e s'impondeva con la forza. Oggi corriamo al segno opposto; la vita è inviolabile, e bisogna lasciarla fare. Una volta frutto della scienza era la violenza; oggi frutto della scienza è una libertà poltrona e inorganica, che lascia la vita al suo processo storico, fosse anche di dissoluzione; che abbandona a sé stesse le forze cozzanti; che fa dello Stato un essere neutro e ipocrita, un testimonio più che un attore; che si lascia fuggir di mano il freno, e che rivela l'indifferenza entrata negli animi, e quel difetto d'iniziativa e di coraggio morale, che noi sogliamo mascherare sotto la formola del lasciar fare e del lasciar passare:¹ sicché frutto della scienza è una libertà che ripudia la scienza come potere legittimo e direttivo, e abbandona la società al flutto delle opinioni e a' rottami del passato. Diciamo la verità. Al paese si dee la verità, e si dee a noi stessi. La scienza è un pezzo che si è ritirata da noi, e non opera più ne' nostri cervelli, non produce più. Noi ripetiamo una canzone divenuta malinconica per vecchiaia, che non fa più effetto, neppure sopra di noi. E perché dentro di noi non ci è una idea che ci tormenta, non un sentimento che ci stimola, gridiamo pomposamente: — Lasciamo fare e lasciamo passare; la scienza fa da sé, e la scienza fa miracoli —, quasi che i miracoli li facesse la scienza e non l'uomo. La scienza, quando si move dentro di noi, è attiva, e penetra in tutti gli organismi, e gl'illumina e li trasforma sotto la sua azione lenta, ma perseverante. Non è scienza codesta, che produce idee sciolte, senza virtù di coesione, ed ha per sua arma di guerra non organismi opposti ad organismi, ma ironia e caricatura: sicché talora avviene che organismi vecchi e screditati rimasi intatti li

1. *lasciar . . . passare*: è il motto, di marca settecentesca, dei libero-scambisti: «laissez faire, laissez passer».

colgono in mezzo a quel risolino e si chiudono sopra di loro e li ricoprono. Perché quello resta che è organizzato, e organismi battezzati per morti hanno sempre maggior forza che idee vaganti e ironiche, piovute di qua e di là, miscuglio inconsistente di vecchio e di nuovo, mutabili ne' cervelli secondo il successo e la moda.

La scienza ha prodotto presso di noi due grandi cose, l'unità della patria e la libertà. Dico la scienza, perché è lei, che ha scosse le alte cime della società, e le ha messe in movimento, tirandosi appresso e galvanizzando la restante materia. L'unità della patria è la concentrazione di tutte le forze, e la libertà è lo sviluppo di quelle secondo il processo della natura e della storia, è la loro autonomia e la loro indipendenza. Grandi cose son queste, idee semplici, accessibili, che non hanno bisogno di libri e di scuole. Sono istrumenti del lavoro, ma non sono il lavoro; sono forme che si putrefanno presto, ove ivi dentro non è una materia che si mova. Che cosa è l'Italia senza italiani? Che cosa è la libertà senza uomini liberi? Sono forme senza contenuto, nomi senza soggetto;¹ sono il prete senza fede, sono il soldato senza patria.

Anche nella vita ci è il pensiero, un pensiero latente, lenta formazione de' secoli, che riproduce e trasmette sé nelle generazioni mescolato co' succhi generativi. La vita si rinnova nell'alto, e questo pensiero scava il suo letto più profondo, e si abbarbica ne' cervelli, come quercia nel suolo, e non si move più, rimane incastrato, stagnante, passivo, rimane la mano morta della vita.² Noi non siamo penetrati in questo pensiero, ci abbiamo solo sovrapposto il nostro pensiero, e prima abbiamo pesato troppo, e quello ha mosse le spalle e lo ha gittato giù. Poi, fatti savii e abili, vogliamo vivere in buona pace l'uno accanto all'altro, e gli diamo la libertà e gli diciamo: — Muoviti e cammina —; e quello risponde con l'apatia, e se lo punzecchiate troppo, si muoverà e camminerà contro di voi, ravviluppato più fieramente in

1. *nomi senza soggetto*: riecheggiando Petrarca, *Rime*, cxxviii, vv. 76-7: «non far idolo un nome / vano, senza soggetto». 2. Nella prima redazione seguiva: «Che farà la vostra scienza? Se gli sovrapponete il vostro pensiero, e gli fate forza, reagisce, e lo gitta da sé come un peso incomodo. Se gli date la libertà e gli dite: — Muoviti, cammina —, non ha la forza di usarne, e camminerà contro di voi, e s'involgerà più stretto in sé stesso. E se gli date l'istruzione, se gli spezzate il pane della scienza, come oggi si dice, risponderà come ho inteso io: — Lasciatemi la mia ignoranza, poiché mi lasciate la mia miseria. — I rimedii mutano secondo la moda. Una volta si credeva alla forza; oggi si crede all'istruzione . . . ».

sé stesso. La libertà non giova a quello, e non giova neppure a noi; perché il nostro pensiero, come stanco della lunga produzione, non sa più qual uso farsene. Perciò la sua forza d'azione è divenuta inferiore a quella forza di resistenza. Quel pensiero è insieme volontà, abitudine, storia, tradizione, tutta la vita. Può dirsi il medesimo del vostro pensiero, nato ieri, appena e male assiso nel vostro intelletto, e che non è ancora in noi volontà, sentimento, fede, immaginazione, coraggio, iniziativa, disciplina, non è ancora energia? Quel pensiero voi potete schernirlo, ma è più forte di voi, perché sente, immagina, crede, fa quello che pensa. Dicono: — Lasciamo fare allo spirito del mondo. Abbiamo fede nel progresso. Il tempo e la libertà matura tutto. — Certamente. Anch'io ho fede nel progresso dell'umanità, ma non nel progresso delle nazioni, e se il processo è di dissoluzione, il tempo e la libertà non matura che la morte. E poniamo pure che la società sia sana ed abbia le sue forze intatte; ma dunque la scienza non è parte anche lei di questo spirito del mondo? Un tempo tutto era lei, e oggi sarà divenuta semplice spettatrice della storia, e abdiccherà ad ogni suo potere sopra questa pianta che si chiama uomo, e la sua ultima conclusione sarà: — Lasciamo fare e lasciamo passare — ? Lei ha potuto costringere la natura a camminare più rapida, ha creato il vapore; e quando si tratta dell'uomo, ora che il movimento sociale è accelerato, ora che i secoli si chiamano decennii, attenderà tra noi che il tempo faccia il suo comodo e maturi quando gli viene?

La libertà di tutti e per tutti¹ è oramai un punto acquisito, già oltrepassato dalla scienza, non contrastato più, invocato anche dagli avversarii. La missione della scienza è oggi di dare a questa libertà un contenuto, di darle il suo contenuto, non invadendo le altre sfere della vita, ma lavorando ivi dentro e trasformandole. Abbiamo già un contenuto scientifico, un complesso d'idee, che chiamiamo lo spirito nuovo. Ciò che rimane è che sia davvero spirito. La scienza continuerà nelle sue alte regioni il suo processo di elaborazione e di formazione; ma ciò che urge, è che ella mi crei questo spirito nuovo. I milioni di analfabeti scossero un giorno le nostre fibre. — Illuminiamo gli intelletti —, sentii dire; — qui è il rimedio. Leggere e scrivere, far di conti, un libriccino de' doveri e delle creanze, storie e favolette, e la scienza penetrerà ne'

1. e per tutti: così nel ms. Nell'edizione Morano e successive: «o per tutti».

più bassi fondi della vita e se li assimilerà. — Or questa istruzione mi contenta assai mediocrementemente.¹ Credete voi, signori, che i romani degeneri non avevano libri e scuole? o che loro mancavano trattati di morale, pratiche religiose, e storie di uomini illustri? I giovani romani andavano in Atene ad imparare virtù e libertà, e tornavano retori e accademici.² E gli accademici, come Cicerone, erano gli eclettici e i temperati di quel tempo, che tenendosi in bilico tra stoici ed epicurei, rimanevano in quella mezzanità che meglio rispondeva alla bassa temperatura sociale, e lasciavano fare, e lasciavano passare, insino a che, vinto ogni ritegno, la società si chiari epicurea e materialista. Questo non diceva loro il libro: anzi il libro parlava savio; il libro parlava, e la corrotta natura operava. Or questo è appunto il tarlo, che ha roso l'antica nostra società, e che noi chiamiamo la decadenza: altro pensare e altro fare. E noi che abbiamo tanta fede nell'istruzione, dobbiamo domandarci se siamo davvero tornati giovani, e se quella decadenza non ci ha lasciato niente nelle ossa e nel cuore, se noi serbiamo intatte le nostre forze fisiche e morali. Ma se il nostro male è l'anemia, se ci è bisogno una cura ricostituente e corroborante, l'istruzione può illuminare il nostro intelletto, non può sanare la nostra volontà. E poi, quando dentro è difetto di calore, già non produrremo noi né scienza, né istruzione. Avremo una scienza di riflesso, non figlia nostra, non forma del nostro cervello, ma venutaci, secondo la moda, di Francia e di Alemagna, e prima di fare noi, ci domanderemo cosa fanno gl'inglesi, e cosa fanno gli americani.³ Non che sentire il pungolo della vergogna, ma ci consoleremo e ci applaudiremo, proclamando che la scienza non ha patria, e bisogna pigliarla dov'è, e quando altrove è bella e fatta, è inutile⁴ stillarci noi il cervello. E non è vero. La scienza non può germogliare senza una patria, che le dà la sua fisionomia e la sua originalità. E là dove cresce bastarda e presa ad imprestito, non ha fisionomia, e rimane fuori di noi, non opera in noi, non riscalda il cervello. Non produrremo la scienza e non produrremo l'istruzione. Accetteremo dal di fuori metodi e libri, costituzioni,

1. Cfr. il brano della prima redazione, riportato nella nota 2 di p. 1060.

2. Nel ms., in un primo tempo: «e tornavano accademici; e gli accademici di quel tempo erano un po' come Cicerone e Pomponio Attico». 3. Così nel ms. e nell'edizione Morano. Croce e successivi editori: «ci domanderemo: — Cosa fanno gl'inglesi, e cosa fanno gli americani?». 4. è inutile: così nel ms. e nell'edizione Morano. Croce e successivi editori: «inutile».

ordinamenti e leggi, e spesso piglieremo un abito, quando là dov'è nato è già logoro e messo fra' cenci. Così tutto è mezzanità, mezza istruzione, mezze idee.¹ La scienza è sistema, com'è la vita; le migliori verità sono falsità, se non sono nella mente coordinate e limitate. Idea intera è idea nel sistema; mezza idea è idea scappata dal centro, e presa per sé è così vera lei, come è vera l'opposta. Onde società e individui, divenute cervelli centrifughi, passano con facilità dall'una all'altra, e oggi gridano libertà, e domani gridano autorità. La nostra vita è a pezzi, a ritagli, con molto di nuovo nelle parole, con molto di vecchio ne' costumi e nelle opere, sicché dentro di noi non è serio né quel nuovo, né quel vecchio. Tale è la vita e tale è la scienza. E posso dire il contrario: tale la scienza, tale la vita; perché la scienza è la vita che si riflette nel cervello, è il prodotto della stessa materia, e se la vita è guasta, la scienza è guasta, e non che faccia miracoli, ma non può fare neppure il miracolo di avviarci alla vera scienza, a' sodi e serii studii. Piccola azione dunque avrà sulla vita questa scienza e questa istruzione. E quando pure sia istruzione soda e intera, già non guarirà il nostro male, che ha la sua sede nella fiacchezza della fibra e nella debolezza delle forze morali. Conoscere non è potere. Vagheggiamo non so che enciclopedico nella gioventù, abbiamo aumentata la serie delle sue conoscenze, e non perciò abbiamo aumentata né la forza del cervello, né la forza del carattere. Con questi preludii allarghiamo la nostra azione anche alle basse classi, vogliamo spandere i lumi del secolo, come si dice, spezzare a quelle il pane della scienza, ed è venuta su una letteratura popolare, tutta smancerie e tutta fiorentinerie, tutta diminutivi, e in una forma da commedia che chiamano lingua toscana, un accozzame di roba filosofica e di roba cattolica, l'ateo e la suora

1. *Accetteremo . . . idee*: si veda l'articolo *L'educazione dell'ideale*, pubblicato nel «Diritto» del 4 gennaio 1878: «Anche oggi luccicano innanzi all'Italia certi ideali lontani, quando il lavoro di educazione e di assimilazione è appena iniziato. Abbiamo più fervore che solidità, e come fanno i popoli immaginosi e sentimentali, corriamo velocissimi con la mente e non misuriamo le distanze. Ci manca quella buona educazione che fa i popoli adulti. E la buona educazione sta nel perfezionare gl'istrumenti e i mezzi, ristaurare la fibra, unificare la nazione, e tenere a sesto il cervello. Non solo una educazione positiva fondata sulle condizioni reali della nostra natura e delle nostre facoltà ci purifica dallo spirito malsano di avventure, e ci tiene stretti agl'ideali più vicini e più conformi al nostro stato, ma ancora ci addestra al fare . . .»; *Scritti politici*, ed. cit., p. 158.

di carità a braccetto.¹ Così noi pensiamo *fortiter et suaviter* d'insinuarcì nel cuore del popolo, come già il demonio nel cuore di Eva, e fargli gustare il frutto proibito senza troppe grida del babbo e del prete, e vogliamo insegnare la verità col mezzo della menzogna, e inculchiamo negli altri certe idee, di cui ci beffiamo nel segreto della coscienza, e gridiamo contro i preti, e ci mettiamo sul capo il berretto del prete. Così fortificheremo la fibra, rialzeremo i caratteri e formeremo l'uomo. A questo gioco si corrompe maestro e scolare, borghesia e popolo, l'una ipocrita e beffarda, l'altro che sopra un fondo vecchio metterà una vernice di nuovo. Quel fondo vecchio, quel pensiero secolare resisterà. Potete ben cacciare certe idee e mettercene altre, potete mutar nomi e forme, e quel figlio de' secoli metterà il capo fuori a traverso di quelle, e dirà a Bruto: — Ti facciamo Cesare —, e dirà alla Ragione: — Ti facciamo una Dea.²

Il motto della scienza era un giorno la libertà contro il limite; oggi è la ristaurazione del limite nella libertà. Noi abbiamo distrutti o indeboliti tutt'i limiti al di fuori, e non li abbiamo ricreati dentro di noi. Nel furore della lotta li abbiamo odiati, disconosciuti; e perché al di fuori erano superstizione e oppressione, abbiamo ucciso dentro di noi anche il sentimento che li rigenera, e siamo rimasti nel vuoto. Quei limiti sono lo stimolo che sviluppa le forze organiche, e crea³ la serietà e la moralità della vita, e ci toglie all'egoismo animale, e ci rende capaci del sacrificio e del dovere. La scienza altro non è se non ricostituzione de' limiti nella coscienza, la riabilitazione di tutte le sfere della vita. L'uomo della scienza è il più alto e virile tipo d'uomo, che non

1. *letteratura popolare* . . . *braccetto*: si riferisce alla produzione pedagogico-morale, idillica e toscaneggiante della scuola post-manzoniana: in particolare alle «conferenze popolari» *Buon senso e buon cuore* di Cesare Cantù (Milano 1870), alle *Lettere di famiglia* di Pietro Thouar (1849-61: già occasione dell'articolo *Lavori da scuola*, pubblicato nel «Piemonte» del 30 gennaio 1856; cfr. *Saggi critici*, ed. cit., vol. I, pp. 268 sgg.); sulle quali si vedano le lezioni dedicate alla letteratura nel secolo decimonono, *La scuola cattolico-liberale*, a cura di C. Muscetta e G. Candeloro, Torino 1953, pp. 232-48, e *ibid.*, gli accenni al Lambruschini, al Taverna, al Parravicini. Riguardo alla stampa per il popolo e per l'infanzia, largamente diffusa in tutto il secolo, cfr. ora Dina Bertoni Jovine, *I periodici popolari del Risorgimento*, Milano, Feltrinelli, 1959. 2. *a Bruto* . . . *Dea*: per il riferimento shakespeariano (*Julius Caesar*, atto III, scena III) e per il «Culte de la Raison» cfr. anche il saggio sull'*Ebreo di Verona*, p. 877 e relativa nota 2. 3. *e crea*: nel ms. e nell'edizione Morano: «e creano», restaurato dal Russo. La correzione è del Croce.

ha bisogno di culto, perché ne ha dentro di sé il sentimento, e non ha bisogno di stimoli esterni, non di medaglie e di titoli, di pene e di premii, di Stato e di leggi, perché quegli stimoli li sente più vivamente dentro di sé, e non ci è bandiera e non ci è gonfalone, che abbia la forza della sua coscienza. Quando questi stimoli interni operano, presto o tardi ci daranno la forza di ricostruirci anche un simile mondo esterno, la concordia sarà ristaurata tra la scienza e la vita.¹ Ma dove operano mollemente, non hanno virtù organica, e caricando e beffeggiando si sentono soddisfatti, e altro è la scienza, altro è la vita. E allora chi vi dà il dritto di negare il Dio fuori di voi, quando vi manca virtù di ricreare Dio dentro di voi, e raggiarlo al di fuori? Chi vi dà il dritto di negare l'eredità e la solidarietà di famiglia, quando dentro di voi non ci è altro che il solitario Voi? Chi vi dà il dritto d'invocare nuove forme e nuove istituzioni, quando la materia, non che altro, è guasta fino dentro di voi? Se la scienza non può ricostituire quest'uomo interno, meglio il di fuori, guasto e viziato com'è, che il vuoto. Questo sarà il grido di tutti, anche degli uomini colti, e questo spiega le reazioni. La società non può vivere lungamente sopra idee che non generano, non organizzano; e dopo varie oscillazioni si adagerà per stanchezza nel suo stato antico, quale l'hanno fatta i secoli.

Forse io carico le tinte. Ma trovo intorno a me apatia ne' fatti, prosunzione nelle parole. E pur bisogna sferzarla quest'apatia, umiliarla questa prosunzione. Le mie inquietudini sono oggi il tormento de' più elevati intelletti, il problema de' problemi, la missione urgente della scienza. Una volta tutto era filosofico, oggi tutto è sociale. Abbiamo la fisica sociale, la fisiologia sociale, l'economia sociale, antropologia, pedagogia, tutti sono intorno a questo grande malato.² Ci è un cumulo di scienze che si

1. *la concordia . . . la vita*: nell'articolo, già ricordato, *L'educazione dell'ideale*: «Nutrirsi di vane cogitazioni è da eremita o da bramino; la mira dee essere all'azione. Questa è virile educazione di popoli adulti, e a questo ci mena la scienza»; *Scritti politici*, ed. cit., p. 157. 2. Cfr. l'articolo *Il realismo moderno*, pubblicato nel «Diritto» del 24 dicembre 1877: «La sociologia non è ancora una scienza esatta, anzi è ancora nella sua infanzia, malgrado le dotte generalità che hanno apparenza sperimentale, di Spencer e altri moderni. È più facile trovare la direzione del pallone che la direzione della storia tra gl'infiniti flutti dell'umano arbitrio. Astrarre dagli interessi e dalle passioni certe idee generalissime che si decorano col nome di filosofia della storia, e fissarle come una bussola dello spirito, determinan-

potrebbero chiamare con una parola, la medicina sociale. La grande medicina era un tempo l'istruzione, e ora che l'istruzione ha reso tutt'i suoi frutti in Germania, già non basta più, e Virchow¹ impensierito invoca una educazione nazionale. La scienza dee organizzarmi questa educazione nazionale, dee imitarmi il cattolicesimo, la cui potenza non è il catechismo, è l'uomo² preso dalle fasce e tenuto stretto in pugno sino alla tomba; dee imitarmi quei suoi organismi di granito, su' quali ella picchia e ripicchia da secoli, e ancora invano.

Ciascuna scienza ha la sua epoca. La vita corre là dove si sente riflessa, colta dal vero, come si trova; quella è la scienza vivente, che fa battere i cori, che ha un'azione sulla vita. Oggi la vita si sente attinta³ da un malore incognito, la cui manifestazione è l'apatia, la noia, il vuoto, e corre per istinto colà dove si parla di materia e di forza, e come ristaurare l'uomo fisico, e come rigenerare l'uomo morale. Letteratura e filosofia, scienze mediche e scienze morali, tutte prendono quel riflesso e quel colore. Rifare il sangue, ricostituire la fibra, rialzare le forze vitali, è il motto non solo della medicina, ma della pedagogia, non solo della storia, ma dell'arte;⁴ rialzare le forze vitali, ritemperare i caratteri, e col sentimento della forza rigenerare il coraggio morale, la sincerità, l'iniziativa, la disciplina, l'uomo virile, e perciò l'uomo libero. Le università italiane oggi sono come tagliate fuori del movimento nazionale, senz'alcuna azione sullo Stato che si dichiara essere neutro, e con piccolissima azione sulla società, di cui non osano interrogare le viscere. Divenute fabbriche di avvocati, di medici e d'architetti, se intenderanno questa missione della scienza odierna, se usando la libertà che loro è data, affronteranno problemi attuali e taglieranno sul vivo, se avranno l'energia di farsi esse capo e guida di questa restaurazione nazionale, ritorneranno, quali erano un tempo, il gran vivaio delle nuove generazioni, centri viventi e irraggianti dello spirito nuovo.

do fini e mezzi e anche la durata, questo è un lavoro grato alla mente, vaga dell'uno e del collettivo. *C'est beau, mais ce n'est pas la guerre*. È bello, ma non è la storia»; vol. cit., p. 139. 1. *Virchow*: Rudolf Virchow (1821-1902), clinico, etnologo, antropologo tedesco, fondatore della patologia cellulare. 2. *è l'uomo*: così nel ms. e nell'edizione Morano. Croce e successivi editori: «ma è l'uomo». 3. *attinta*: così nel ms. Nell'edizione Morano: «attirata». 4. *dell'arte*: nel ms. seguiva, poi depennato: «Passato è il tempo de' pallidi e de' sentimentali. Oggi vagheggiamo non so che virile anche nella donna».

L'Assommoir ha avuto, dicono, quarantasei edizioni. Se ne è fatto un dramma,¹ rappresentato a Parigi e a Napoli, e mi assicurano che abbia avuto molto successo, che il pubblico abbia molto applaudito

Conferenza tenuta al Circolo filologico di Napoli il 10 giugno 1879 e riprodotta, di sul resoconto stenografico, nel quotidiano napoletano «Roma». Riveduta poi dall'Autore, che vi apportò taluni ritocchi e modifiche e aggiunse una breve appendice, in quello stesso anno fu pubblicata in opuscolo (Milano, Treves, pp. 83). Non compresa fra i saggi, fu ristampata dal Croce in *Scritti varii inediti o rari*, Napoli, Morano, 1898, vol. II, pp. 59-84. Ai romanzi zoliani apparsi fra il '64 e il '77 e particolarmente a quelli del ciclo dei Rougon Macquart, il De Sanctis aveva dedicato un lungo studio, pubblicato a puntate nelle colonne del «Roma» (giugno-dicembre 1877): *Studio sopra Emilio Zola*, accolto poi nella seconda edizione dei *Nuovi Saggi critici* (1879); cfr. *Saggi critici*, a cura di L. Russo, Bari 1952, vol. III, pp. 234-76. In seguito alla conferenza, lo Zola scrisse al De Sanctis, in data 5 agosto 1879, da Médan: «Monsieur, il y a longtemps que je veux vous remercier de la magnifique étude que vous m'avez fait l'honneur de commencer dans le journal de Naples, "Roma". Ce qui me rendrait plus coupable encore, ce serait de garder le silence après la conférence que vous venez de consacrer à mes oeuvres. Je tiens, donc, à vous dire combien je suis touché et reconnaissant de ces longs travaux, si pleins de vues supérieures et qui ont donné à mes livres, en Italie, une popularité sur laquelle je ne comptais guère. — Certes, nous différons parfois. Je n'ai point toutes vos idées peut-être. Mais je n'ai encore rien lu sur moi de plus complet ni de plus profond. En France, toute critique est morte. Vous devez comprendre avec quel puissant intérêt je vous ai lu. Je trouvais là enfin des pages d'étude sincère et de vérité. — Merci, donc, et de tout mon coeur. Vous m'avez beaucoup honoré, je le répète. Veuillez croire, monsieur, à mes sentiments d'admiration et de reconnaissance. *Émile Zola*»; cfr., anche per la risposta del De Sanctis e per una seconda lettera dello Zola in occasione delle onoranze del '93, *Scritti varii* cit., pp. 60-1. *L'Assommoir* era uscito nel 1877, presso l'editore Charpentier (a codesta edizione, che nel 1881 aveva raggiunto l'ottantasettesima tiratura, si riferiscono i nostri rinvii). La «dichiarazione di naturalismo», *Le roman expérimental*, è posteriore: apparve un anno dopo la conferenza, nel dicembre 1880.

1. *un dramma*: la riduzione scenica di William Busnach (1832-1907), in collaborazione con Octave Gastineau, data all'Ambigu il 18 gennaio 1879, «un avantage incontesté pour l'école naturaliste» (cfr. Antoine, *Le théâtre*, Parigi 1932, I, p. 108). A Napoli il dramma fu rappresentato subito dopo, al teatro Rossini, dalla compagnia di Giovanni Emanuel. Per l'obiezione, che segue, sulla poca fedeltà del lavoro teatrale allo spirito del romanzo, si vedano le riflessioni dello stesso Zola: «Imaginez qu'un auteur dramatique veuille tirer un drame de *L'Assommoir*. La grosse difficulté qu'il rencontrera sera le noeud même du drame, le ménage à trois, le retour de l'ancien amant que le mari ramène auprès de sa femme, un jour de soulerie. Un romancier seul peut employer aujourd'hui de tels personnages, parce qu'il a le loisir de les analyser à l'aise et de tirer d'eux les terribles leçons de la vérité. Au théâtre, ils restent encore d'un maniement presque impossible»; *Le naturalisme au théâtre*, Parigi 1893, p. 285.

soprattutto la lotta fra le due lavandaie, e anche il *delirium tremens*.¹

Ma mi è stato riferito pure che nel dramma manca la prima scena: se è così, l'autore ha pensato all'effetto, ma ha soppresso quella scena che è la base di tutto il racconto. Lasciate dunque che io vi ponga sott'occhi questa prima scena.

Ecco lì una camera ammobigliata, in un albergo di terzo o quarto ordine, come se ne vedono parecchi nei quartieri bassi di questa città: un albergo che si chiama *Boncoeur*, come volesse dire: qui non ci è che buon cuore.

Pure questa stanza è la migliore dell'albergo, perché è la sola che guarda sulla strada.² In fondo si vede una valigia molto grossa, ma coi fianchi sgonfiati: si indovina che molta roba è stata venduta o impegnata: si vedono parecchie cartelle di pegno sul camino. A due chiodi pendono uno sciallo tutto buchi e un calzone mangiato dal fango.

Vedi un vecchio cassettoncino a cui manca un cassone; una lustrata tavola in mezzo con sopra una brocca d'acqua; un lettino di ferro dove sullo stesso guancialetto dormono due bambini, e il più piccolo ha il viso che ride e il braccio intorno al collo dell'altro.³ In fondo è un letto matrimoniale.⁴ Alla finestra ci è una giovine affacciata, discinta come or ora uscita di letto, che guarda con ansietà a dritta ed a sinistra. Guarda, non lo vede venire e singhiozza, ma soffoca i singhiozzi col fazzoletto per non turbare il sonno ai bambini.⁵ L'aveva atteso sino alle due, perché già colui aveva preso la brutta piega di ritirarsi assai tardi. Sono le cinque, e non è tornato.

Passano le sei, comincia a far giorno. La portinaia dalla strada le dice: «Buon giorno, Gervasia, e Lantier dorme ancora? — Sì», risponde lei, e si fa rossa. Non era avvezza alla menzogna; e quantunque quella non avesse il dritto di sapere i fatti suoi, e la bugia fosse detta a fin di bene, pure,⁶ dicendo quel «sì, dorme ancora», si fa rossa.

Sono le sette, sono le otto. A dritta è uno spedale in costruzione, ove si vedono le sale piene di ammalati, fra' quali ogni

1. Cfr. *L'Assommoir*, capp. I e XIII, ed. cit., pp. 15-35 e 555 sgg. 2. *Pure...*

strada: la descrizione è fedelmente condotta sul filo del testo zoliano.

3. *L'Assommoir*, cap. I, ed. cit., p. 21: «... Étienne, âgé de quatre ans seulement, souriait, un bras passé au cou de son frère». 4. *In fondo... matrimoniale*:

così nell'edizione Treves. Il periodo manca nell'edizione Croce e nelle successive.

5. *L'Assommoir*, loc. cit.: «Lorsque le regard noyé de leur mère s'arrêta sur eux, elle eut une nouvelle crise de sanglots: elle tampona un mouchoir sur sa bouche, pour étouffer les légers cris qui lui échappaient».

6. *pure*: così nell'edizione Treves. Manca in tutte le successive.

giorno falcia la morte. A sinistra un macello da cui viene il puzzo dell'animale ucciso. Lontano ella vede la collina di Montmartre, dalla quale discendono gli operai, e gitta una occhiata alla *Salle du père Colombe*, l'«assommoir», il botteghino dove molti di quelli si fermavano e trovavano l'oblio del dovere e dimenticavano il lavoro. E lei è sempre con l'animo tra' bambini che dormono, e quelle viste, e lui che non viene. Ma ecco, qualcuno spinge l'uscio. È lui. Gervasia sta per gittarsegli al collo: «Sei tu? sei tu?». Ed egli: «Sì, sono io: e poi? cominciamo le solite ragazzate».¹ Queste parole sono un ritratto.

Lantier era un cappellaio che l'aveva rapita e faceva il *mon-sieur* e non gli piaceva di lavorare. Faceva la vita di Michelazzo, viveva a macco, alle spese degli amici e delle amiche. Aveva spogliata una donna e correva appresso ad un'altra.

Lei non aveva che ventiquattro anni, era bellina, bionda, delicata. Non ispira a voi una simpatia? non è una giovane, a cui ciascuno vorrebbe stringere volentieri la mano? Voi vedete quanti buoni istinti ha questa donna, dico istinti e non qualità; come ama i bambini, il compagno, la nettezza, il lavoro, come si fa rossa a dire la menzogna, in una condizione di cose in cui ciascuno di noi la direbbe francamente. E poi, guardatela al pubblico lavatoio, dov'ella va a lavare i panni sudici de' suoi bambini; guardatela in quella lotta tra lei e la «grande Virginie», a occhiate, a parole e poi a secchi d'acqua, e poi con l'acqua bollente, e poi con le percosse. Qual è il carattere di loro due? Quella è una parigina, la vince nella procacia dello sguardo e delle parole; Gervasia si mostra semplice, goffa, una provinciale. Quella ricorre alla frode, e la forza di lei è lo sdegno di donna offesa.²

Questa è Gervasia, lasciata sola co' bambini in *rue Poissonnière*, alle barriere di Parigi, com'è a dire a Porta Capuana o Nolana,³ dov'è agglomerata la parte più laida della città.

1. *Ibid.*, cap. I, ed. cit., p. 8. 2. *di donna offesa*: così nell'edizione Treves. Nell'edizione Croce e nelle successive: «della donna offesa». Sulla scena del lavatoio, nello *Studio sopra Emilio Zola*: «La lotta di acqua tra due lavandaie furibonde nell'*Assommoir* è materia grottesca da tenersi i fianchi per le risa; pure non ridi, e senti la stessa impressione morale dello scrittore, senti disgusto e ripugnanza, ti turi il naso e chiudi gli occhi, come per sottrarre i sensi a quella turpitudine di fatti e di parole, così come avviene nella lotta tra Sinone e mastro Adamo»; *Saggi critici*, ed. cit., vol. III, p. 267. 3. *Porta . . . Nolana*: rioni ancora oggi popolari, tra i più miseri e brulicanti di Napoli.

Che cosa sarà Gervasia? Quello che la farà l'ambiente in cui è costretta a vivere.

Zola è il pittore della corruzione parigina. Nella *Curée* rappresenta l'alta società affarista e licenziosa, mescolata con elementi ignobili; nel *Ventre de Paris* dipinge la popolazione parigina ne' mercati;¹ nell'*Assommoir* la vita degli operai alle Barriere.

Questo racconto non è solo la storia di Gervasia, ma una storia sociale.

E se volete averne un concetto, guardate Napoli. Napoli non ha ancora i suoi quartieri bassi? Non vi è mai giunta la voce di certi covili, dove stanno ammassati padri, figli, madri, senza aria, senza luce, tra lordure perpetue, cenciosi, laceri, scrofolosi, anemici?

Nessuno di noi ha avuto stomaco di andare lì e studiare quella miseria: il disgusto ce ne allontana.

Ebbene, questo coraggio ha avuto Zola in Parigi, ed un altro, D'Haussonville, che ha fatto studii interessanti sull'*Enfance de Paris*; ed è andato a studiarla nelle ultime taverne e nelle case più laide.² Zola è stato anni in mezzo a questo mondo infetto, ha veduto da vicino il vizio, ha sentito il puzzo e non si è turato il naso, ha sentito le parole oscene e non si è turato le orecchie. Andava colà con l'animo di un professore di anatomia che squarta cadaveri umani per cercarvi la scienza; con l'amore di un san Francesco di Sales o di un Alfonso Casanova,³ che menavano la vita in mezzo a' monelli, pensando che quelli pure erano loro fratelli. Zola è condotto dall'amore della scienza e dell'arte, e l'amore è intrepido, come dice Federico Borromeo;⁴ l'amore vince il disgusto. Andava colà col suo bravo taccuino alle mani e notava

1. *Curée* . . . mercati: per i due romanzi in particolare, si veda *Studio*, vol. cit., pp. 268-76. 2. *D'Haussonville* . . . laide: Gabriel de Cléron d'Haussonville (1843-1924), uomo politico orléanista, autore di vari saggi biografico-letterari (su Madame La Fayette, Michelet, Sainte-Beuve, ecc.), del trattato *Socialisme et charité* (1895) e degli scritti sociologici, cui qui il De Sanctis si riferisce: *Le vagabondage des enfans et les écoles industrielles* («*Revue des Deux Mondes*», 1-15 giugno e 15 novembre 1878); *L'Enfance à Paris*, Parigi 1879. 3. *Casanova*: il marchese Alfonso Della Valle di Casanova (1831-1872), filantropo e letterato, leader dei manzoniani napoletani (a lui il Manzoni indirizzò la lettera del 30 marzo 1871 sulla lingua italiana). Fondò a Napoli l'istituto operaio per bambini poveri, che porta il suo nome. I suoi *Scritti e lettere scelte* furono dati alle stampe postumi, a cura di F. Persico, Napoli 1878. Su di lui cfr. anche G. Tesorone, *A. Casanova e l'opera da lui fondata*, Roma 1894. 4. *I promessi sposi*, cap. xxv; in *Opere*, Milano 1954, p. 441.

tutto, raccoglieva un vasto materiale da cui sono usciti molti romanzi.

Or dunque, cosa è questa società, studiata con tanto amore da Zola, cosa è questo ambiente in mezzo a cui vive Gervasia? Questa società non ha le due più alte gioie dello spirito umano, non ha né azzurro di cielo, né verde de' campi; non ci è Dio, e non ci è natura. Ci fosse almeno la patria! Sentite uno dire: — Che importa a noi chi sia imperatore o re? tanto, la nostra vita è sempre quella.¹

Non ci è Dio, non c'è natura, non c'è patria. Non è che non facciano le loro scampagnate; ma escono da' covili nativi e vanno a chiudersi in altri covili che si chiamano taverne, dove gozzovigliano. Nessuno di loro ha sentita la bellezza di un fiore, nessuno ha guardato pensoso verso il cielo. Vanno in chiesa, dicono le preghiere, nei banchetti cantano inni patriottici, ma sono cose abituali, forme vuote che non contengono alcuna idea.

Leggete la prima comunione di Nana.² Le idee sono chi veste meglio, guardare ed esser guardato, come compariva il prete, chi faceva miglior figura. E questo non è solo colà. Guardiamo le nostre idee quando si va a messa e vedremo che molti fanno un po' la comunione alla Nana. (*ilarità*)

No, non ci è Dio, non ci è natura, non ci è patria: ci è almeno il senso morale? Sicuro: ci sono «les principes». Ma ci sono due leggi distruttive di tutti i principii nel cuore umano, l'abitudine e l'esempio.

Quando in un quartiere tutti fanno a un modo, dico: — Perché non farò io il simile? — E quando, vinta la resistenza, una cosa si fa per la prima, la seconda, la terza volta, nasce l'abitudine: quello che prima era scandalo, diviene cosa abituale: ridete voi, e ridono tutti. Questa è la corruzione di un popolo. Finché rimane la voce potente del senso morale offeso, quella non è corruzione: ma quando succede l'indifferenza e voi stringete la mano a persone dispregevoli, avete la corruzione e la corruzione diventa natura. (*bravissimo*)

Dunque il senso morale è ottuso: appena lo sentite in qualche animo non ancora corrotto; ma aspettate e vedrete che l'ambiente finirà per assorbire anche quello.

Almeno ci è in questa gente un'opinione di cui abbiano ri-

1. *L'Assommoir*, cap. III, ed. cit., p. 109: «On peut bien mettre ce qu'on voudra, un roi, un empereur, rien du tout, ça ne m'empêchera pas de gagner mes cinq francs, de manger et de dormir, pas vrai?». 2. *Ibid.*, cap. X, ed. cit., pp. 408 sgg.

spetto, di guisa che se da una cosa immorale non si astengano per sentimento, se ne astengano per non fare, come si dice fra noi, una cattiva figura?

Siamo a Parigi. Ci erano classi che incutevano rispetto ed erano un freno. Nobiltà, clero, borghesia, cosa sono oggi per loro? La nobiltà l'hanno vista oltraggiata in tutti i libri ed è segno del loro disprezzo. Uno loda la bravura di un nobile, e l'altro risponde: — Sì, una bravura, «*quoique noble*». — Il prete è bottega; il borghese è un essere che invidiano e disprezzano ad un tempo, perché mena una vita beata e non lavora. Per essi il lavoro è il lavoro loro manuale: non concepiscono il lavoro della mente. E quando si pigliano spasso di qualcuno, dicono: — Voi fate il borghese. — Dunque non ci è il rispetto, che venga da altre classi, non ci è il rispetto fra loro: il punto d'onore, ultimo freno rimasto all'umanità, è anche scomparso.

E che cosa sono Dio, natura, patria, moralità, onore? Sono l'umanità, ciò che fa uomo l'uomo. Che cosa resta a quella gente? La pura animalità. Hanno non volontà, ma appetiti; non intelligenza, ma istinti; non hanno forza di scegliere, di dominarsi, operano fatalmente per moti improvvisi, immediati, come fanno le bestie; non possono avere in sé la forza della rigenerazione, perché manca loro una volontà che stia al disopra di quegli appetiti, e che riesca a dominarli e indirizzarli al bene.

Voi mi direte: — Dunque, che fine ha questo racconto di Zola? — Il fine è questo: gittata Gervasia in questo ambiente, vi resterà assorbita. Io però non sono assoluto come Zola. Non credo all'onnipotenza dell'ambiente. Datemi una forte personalità e saprà lottare con quello. Ma Gervasia ha istinti, non ha qualità. L'istinto solo allora che sia educato, fortificato da buoni esempi e fiorisca in mezzo ad un buono ambiente, è qualità, una seconda natura, e diventa carattere e può resistere all'ambiente.

Or vediamo un poco questa buona Gervasia cosa era stata e cosa poteva essere.¹

Gervasia era nata in Plassans, figlia di padre vagabondo ed ubriaco e di madre che digeriva le mazzate del marito ubriaco, bevendo anisetta e dandone pure un gocchetto a lei; e lei tra le mazzate e l'anisetta viveva per le pubbliche vie facendo la lavandaia.

1. *cosa poteva essere*: così nell'edizione Treves. Nell'edizione Croce e nelle successive: «che cosa poteva essere».

A quattordici anni si lasciò rapire da quel bel mobile, e quando ebbero ben bene svaligiato le due famiglie, pigliarono la via di Parigi. Ha questa giovine una personalità, ha quell'energia interiore che si chiama forza di resistenza e che fa sì che non solo noi non ci lasciamo assorbire, ma siamo potenti ad assorbire gli altri? No.

La sua nascita, la sua educazione, tutto annunzia un difetto di energia interiore. « Je me laisse faire », dice. Povera giovane! Lui prima la tradisce, poi il marito diviene un ubbriaco e la bastona, e poi in mezzo a quell'ambiente è come una fogliolina trasportata dalla corrente. Tirata in qua e in là, non ha volontà, ha velleità; ci si vede sul viso e nello sguardo l'indecisione, ciò che mostra la vittoria possibile all'avversario, e vittoria possibile è vittoria sicura.

Così, di caduta in caduta, di sconfitta in sconfitta, lentamente va a finire nell'ultima miseria, nell'ultima degradazione.

Ecco il concetto dell'autore.

Voi mi direte: — E questo è arte? Voi mi demolite l'umanità, voi mi create un ambiente ove ogni idealità è distrutta, e qui ci è arte?

Dunque vediamo questo racconto dirimpetto all'arte.

Perché arte ci sia, è necessario che la cosa che si vuole rappresentare abbia una ripercussione nel nostro cervello. Le cose ottuse non hanno ripercussione, e perciò non hanno interesse; vivono per sé, non vivono per noi, e l'arte siamo noi. Quando la cosa fa impressione in noi, produce nel nostro petto sensazioni, osservazioni, emozioni; e noi riproduciamo non solo la vita sua, ma in essa una parte della nostra vita.

Questo¹ è la forma ideale. E qual è il contenuto ideale? Sono i grandi sentimenti umani: Dio, patria, natura, umanità, libertà, giustizia, bellezza, scienza, e questi concetti sono la storia dell'umanità, l'evoluzione di tutto ciò che nell'uomo non è animale, l'« homo sum ».² Tutto questo è ideale perché rappresenta non solo la cosa in sé, ma la nostra idea; e se non è reale, e se non è esistente, pure è vero, perché vera³ è la vita che ha la cosa, ed è vera la vita che le comunichiamo noi. (*applausi*)

1. *Questo*: così nell'edizione Treves. Forma pronominale neutra, che ricorre frequente nel linguaggio desantisianiano. Nell'edizione Croce e nelle successive: « Questa ». 2. Il motto terenziano (*Heaut.*, I, I, 25) è integralmente citato, e parafrasato, più oltre. 3. *e se non è reale . . . vera*: così nell'edizione Treves. Nell'edizione Croce e nelle successive: « e se non è reale, se non è esistente, pure è vero; vera . . . ».

Quando idealizziamo la vita delle cose, abbiamo la forma ideale; e quando in questa vita vediamo risplendere tutti quei sentimenti umani, abbiamo l'idealità, il contenuto ideale.

Veniamo ora a Zola. Abbiamo qui un mondo ottuso: nessun interesse può prendere anima d'uomo a questo mondo animale!

Non forma ideale, non contenuto ideale; ci sono almeno motivi interni ideali? Qui non passioni, non carattere, non pensiero, non coscienza; il moto di questa vita nasce da motivi prettamente animali, da istinti e da appetiti.

C'è almeno processo artistico?

Generalmente trovate nelle opere artistiche una forza dominante, il protagonista; ci è una forza resistente, l'avversario; e poi ci sono personaggi accessori, secondari. Ci è l'azione principale, e ci sono gli episodii e gli accessori. Da Omero a noi questo è stato sempre il processo dell'arte. Dove è in questa opera il protagonista, dov'è l'intreccio, dov'è l'intrigo in questo mondo, dove non ci è tipo, non ci è individualità che spicchi; dove tutto è simile e tutto è mediocre; tutto è principale e tutto è secondario; tutto è azione e tutto è episodio? Ci è in questo mondo qualche cosa di plumbeo e di monotono, e se ci è qualche cosa che è protagonista, è l'ambiente che assimila tutto. (*applausi*)

Forma artistica, contenuto, motori, processo artistico non ci è: ci sono almeno forme artistiche?

Dico forme, e non forma.

La forma è quella che vi ho chiamata la forma ideale, è la cosa ingrandita dall'immaginazione; le forme sono l'espressione, lo stile, il colore. Non veggio altre forme dell'arte che queste: semplicità, eleganza, spirito.

Ci è la semplicità, quando la cosa vi si presenta non scrutata ancora da un cervello adulto, ma nella sua prima e verginale apparenza; e quando l'artista è anche lui semplice come la cosa, e la vede nella prima guardatura, e la sente nella prima impressione. (*bene*)

Questo è nei popoli primitivi, nell'alba della vita; è una semplicità che ha compagne l'ingenuità e la grazia, tutte le qualità amabili che sogliamo ammirare in una Margherita, in una giovinetta che allora sboccia come la rosa.

Poi avete l'eleganza, quando l'arte rappresenta caste privilegiate, gli dei, gli eroi, i grandi popoli, i grandi fatti, quando tutto il

resto dell'umanità è straniero o schiavo. Avete allora quella forma nobile, solenne, che è nella cosa e si trasfonde nell'opera d'arte.

Ma quando l'artista, in ciò che si presenta, trova un che di contrario a questo ideale delle forme, quando invece della semplicità trova il cinismo, quando invece dell'eleganza trova il plebeo, la contraddizione tra quello che trova e quello che sente produce quel fenomeno irresistibile che è il riso, non il riso sciocco che vede contraddizione dove non è, ma il riso dello spirito, che la sente e la gitta fuori in un motto, in un frizzo, che comunica il riso. Questa è la fonte dello spirito, caricatura, ironia, sarcasmo, umorismo.

Ora nel racconto dello Zola non solo non ci sono queste tre forme, ma ci è il contrario, quasi egli faccia a dispetto. L'eleganza diviene volgarità, la semplicità cinismo, lo spirito goffaggine. Non è che in questo mondo non ci sia materia di spirito, non ci sia allegrezza. Vedete i due banchetti, voi non ridete mai. Quella gente è goffa, non è spiritosa; è un'allegria plebea e vinosa.

Voi mi ripetete: — Dunque, questo è arte? che arte è questa? E se arte non è, colpa è di Zola, o è del suo argomento?

Lasciamo stare le impressioni contemporanee. L'*Assommoir* ha provocato sdegni, resistenze, ma ancora più applausi. E cosa fa questo? Chi più applaudito di Pietro Aretino e di Giambattista Marini? Pure era la decadenza, e la decadenza non era solo in loro, era nel pubblico che applaudiva. Quando complici sono tutti, scrittori e pubblico, quello è corruzione, quello¹ è decadenza. (*applausi*)

Dunque lasciamo stare le impressioni contemporanee. Usi a guardare larghi orizzonti, guardiamo Zola nella storia del mondo. Perché Zola non è già qual cosa nuova che sbuchi lì di terra; anche Zola è figlio del secolo XIX; e se egli si diverte a mostrarci come nasce Gervasia, vediamo un po' come è nato Zola. (*ilarità*)

Siamo in tempi di transizione, diciamo tutti: l'arte è in uno stato di crisi. I più grandi filosofi e poeti del secolo hanno sentito questo sgomento dell'anima innanzi alla demolizione di tutti i sentimenti umani, di tutti gli ideali. «Die Ideale sind zerronnen», gli ideali sono liquefatti,² grida Schiller; e di questa

1. *quello... quello*: così nell'edizione Treves. Cfr. p. 1073, nota 1. Nell'edizione Croce e nelle successive: «quella... quella». 2. Nella lirica *Die Ideale*, str. 2, v. 2. L'ode è ampiamente riportata, nel testo e nella traduzione in prosa, nel saggio «*Alla sua donna*», *poesia di Giacomo Leopardi*: cfr. più indietro, pp. 897-9.

morte degli ideali sentite l'eco profonda in Byron, in Musset, in Lamartine, e nel più grande di tutti, in Leopardi, che non ha distrazioni, si seppellisce nel suo dolore, complice e vittima, complice per la sua intelligenza e vittima per il suo cuore. (*lunghe applausi*) Non hanno essi lamentata la morte dell'arte? E perché anche loro sono arte, non si è detto che ultima forma poetica è il sentimento della morte dell'arte? Distrutta la forma e venuto meno ogni ideale, che altro rimaneva all'arte, dicevano, se non un sentimento vago, indistinto, la forma del sentimento? L'arte muore in un accento lirico, in un sospiro musicale. Lirica, musica, sono le ultime forme dell'arte. (*bene*) Questa era la conclusione.

Io non dirò che queste previsioni siano ombre di cervelli malati o fenomeni passeggeri. Quando Leopardi dice: — L'arte è morta —; quando Hegel col suo pensiero onnipotente imponeva questa tesi alla nostra generazione; qualcosa deve essere morto davvero. L'arte non muore; ciò che moriva era una vecchia forma, che essi dicevano arte.¹

Questa è una faccia del secolo. E ci è l'altra faccia. Mentre questi, ch'io non chiamerò con frase insolente, a modo Zola, beccamorti dell'arte, mentre questi Catoni del passato s'abbracciavano ad un'arte che spariva, ci erano altri, spiriti tranquilli e sereni, che facevano arte e seguivano gl'impulsi del secolo. Il tema è lungo. Non posso indicarvi questo moto in tutta l'Europa: basterà un accenno. Ecco lì Goldoni che proclama base dell'arte esser la vita reale, e fa la nuova commedia e seppellisce le fiabe e il fantastico. Ecco Manzoni che dice: — Non è più tempo di abbandonarsi alla sola immaginazione; cerchiamo una vita nuova nella natura e nella storia —, e fa i *Promessi sposi*. Ecco Victor Hugo che volge le spalle alle forme classiche e accarezza forme plebee e scende in tutte le contraddizioni e le mescolanze della vita reale.² Sono apostoli di vita nuova, che pure portano ancora nel seno i vestigi della vita antica. Perché chi più potente creatore di tipi fantastici che Victor Hugo? Cosa sono i suoi Quasimodo, i suoi Gavroche, se non costruzioni ideali? Cosa sono i Cristoforo e i Borromeo, se non la vecchia vita ideale a cui la storia è semplice decorazione? In mezzo al positivo e allo storico ricomparisce il

1. Si veda il frammento del '58 sull'estetica hegeliana, riprodotto più oltre, e relativa nota introduttiva, pp. 1091-2. 2. *Hugo . . . reale*: cfr. il saggio sull'*Armando*, p. 995 e relativa nota 1.

tipo, ove è la sintesi di tutte le vecchie forme. Questa contraddizione tra l'uomo vecchio e il nuovo non è sfuggita allo sguardo acuto di Manzoni, giunto a questa conclusione, che romanzo storico è contraddizione, è mescolanza ibrida, e che o tutto vuol esser storia, o tutto vuol esser romanzo.¹ Non era giunto a sciogliere la contraddizione, a cercare l'arte nella stessa storia e nello stesso reale, l'arte nelle cose, e cercava ideali nell'immaginazione sua e nelle sue intenzioni, come un marchese di Posa dirimpetto a Filippo II.² Pure quel suo immortale discorso critico era un presentimento. Vana rimase la sua voce. Il secolo continuò col reale e colla storia. Manzoni stesso fu seguito da una fiorente scuola di romanzi storici, parte dimenticati, parte in via di dimenticanza. (*ilarità*) Romanzi storici, drammi storici, è la mania del secolo; è la mania tra noi di Cossa e di Giovagnoli.³

Or cosa vuol dire questa idea fissa di cercare l'arte nella storia se non che il secolo è divenuto oramai impaziente di temi fantastici e sentimentali, e di costruzioni ideali e subbiettive, e cerca un terreno sodo nella natura e nella storia? E cosa è questa esagerazione che trae gli artisti al dispregio di ogni forma consueta dell'arte? È reazione di uno spirito nuovo a quel vecchio mondo ideale divenuto oramai convenzionale. E la reazione ha detto: — Voi volete il bello ed io vi do il brutto; volete il nobile, l'elegante, ed io vi do il plebeo; volete il castigato, il morale, ed io vi do il licenzioso e il cinico; il vostro tema solito è il trionfo della ragione sul senso, ed io vi do il senso nelle sue orgie, nella sua ubbria-

1. *Questa . . . romanzo*: allude al discorso *Del romanzo e in genere de' componimenti misti di storia e d'invenzione* (1843), nel quale, com'è noto, il Manzoni arriva a condannare, in nome del concetto del vero nell'arte, le forme del romanzo e del dramma storico. 2. *Posa . . . Filippo II*: cfr. *Don Carlos*, atto III, scena x. Si vedano anche il saggio sullo Schiller, p. 860, e, per la tipicità del personaggio, raffigurazione dell'ideale astratto, *Storia*, p. 682 e relativa nota 1. 3. *Cossa . . . Giovagnoli*: a proposito di *Messalina* (1876), di *Cleopatra* (1879) e specialmente del *Nerone* (1871), si veda la conferenza dell'83 sul *Darwinismo nell'arte*, in *Saggi critici*, ed. cit., III, p. 320. Con maggior asprezza, nelle lezioni sulla letteratura nel secolo decimonono: «Pietro Cossa ha fatto una tragedia sbagliata da capo a fondo . . .»; *La scuola democratica*, a cura di C. Muscetta e G. Candeloro, Torino 1951, p. 202. Cfr. anche, per un accenno, la lezione sulla scuola cattolico-liberale, e la lettera a Virginia Basco, premessa a *Un viaggio elettorale*; entrambe riprodotte più oltre. Di Raffaello Giovagnoli (1838-1915) erano già apparsi e largamente diffusi i principali racconti d'argomento storico: *Spartaco* (1874), *Opimia* (1875), *Plautilla* (1878) e i lavori teatrali: *Marozia* (1875) e *La vedova di Putifarre* (1876).

chezza; voi volete il vestito, ed io vi do il nudo, lo scamiciato; voi vi chiamate spirito, ed io mi chiamo materia; i vostri elementi sono fantastici e sentimentali, voi abbellite, voi idealizzate il pallore di una giovine malinconica, o di un giovane impotente alla vita, ed io dico alle vostre Atale, ai vostri Werther, ai vostri Ortis: — Andate a prendere i bagni! — Le vostre eroine sono linfatiche: i vostri eroi sono tisici e anemici. (*ilarità*)

È una reazione; perciò è presente nello spirito la cosa contro la quale si reagisce; è una reazione di dispetto, di elementi negativi. E perciò appunto voi, miei signori, non avete ancora cancellato dal petto la forma antica; e siete come ribelli che fremono e si dibattono e si esagerano, e cercano e non trovano ancora la via. Perciò voi siete contorti e convulsi, e cercate forza all'assenzio e novità alle forme, mancando la novità delle cose, e per dirla con le frasi vostre, voi siete isterici, voi siete affetti da eretismo nervoso. (*vivi applausi*)

È reazione, la quale, come la rivoluzione, contiene la verità, perché reazione e rivoluzione voglion dire esagerazione del vero; e appunto perché ci è esagerazione, il vero c'è. La reazione corrisponde a qualcosa di vero che ci è nello spirito contemporaneo.

Vediamo cosa c'è di vero.

La letteratura, che nell'antico era principalmente eroica o epica, espressione di cause occulte e divine, divenne poi l'umanismo, espressione dell'uomo, quasi l'uomo fosse unico centro della vita universale. L'umanismo apparve fin dal tempo che nella commedia di Terenzio un attore diceva: «Homo sum, humani nihil a me alienum puto»,¹ tra i vivi applausi di un popolo che avea ancora schiavi e che chiamava nemico lo straniero. Quel motto precorreva al Cristo, che proclamava la fratellanza ed eguaglianza umana: «a tutti i figli d'Eva nel suo dolor pensò», canta il Manzoni.² Il centro dell'arte non sono più cause esterne e celesti, ma la coscienza, la psiche. La forma moderna dell'arte ha avuta questa base.

Pure ci sono sentimenti estranei all'umanità e che pur fanno vibrare una corda nel nostro cuore. Prendiamo il sentimento più generale, il senso del vivo. L'arte che mi rappresenta il vivo ha un'eco in noi. Certo, se la materia, oltre al vivo, abbia ancora

1. Il motto terenziano, già citato, è parafrasato poco più oltre dallo stesso De Sanctis. 2. *La Pentecoste*, vv. 71-2.

qualità che trovino una corda nel nostro petto, meglio ancora; l'arte sarà più efficace.

Questo ci può e non ci può essere; ciò che è *conditio sine qua non*, ciò che è base fondamentale, è che la materia sia viva. Materia dell'arte non è il bello o il nobile; tutto è materia di arte; tutto ciò che è vivo: solo il morto è fuori dell'arte. Perciò base dell'arte, se mi è lecito imitare Terenzio, è questo motto: « Sono un essere vivente: niente di ciò che è vivo è straniero al mio petto ». (*approvazioni*)

E non basta. Non solo vogliamo una materia viva, ma che sia vita naturale¹ a cui l'artista rimanga straniero. I greci ammiravano quelle uve dipinte, a cui beccavano gli uccelli ingannati. Senti spesso dire: — Quel quadro è parlante: così è, sembra rubato alla natura. — Se un attore esagera, *surfait* un personaggio, tutti gridano: — Gli è un adulterio. — Se sa dimenticarsi in quello, bravo, tutti applaudono, dicono: — È desso. — C'è dunque un senso in noi, che ci fa gustare l'arte nel vivo, e nel vivo naturale. E cosa è questa vita, espressione non del nostro cervello, ma della vita come l'ha fatta la natura, se non il reale? A noi non basta che una cosa sia vera, vogliamo che sia reale.

E non basta ancora. Siamo secolo adulto, e già da gran tempo non restiamo più alla vita quale ci si mostra nella sua superficie, vogliamo guardare il di sotto, la causa che la produce. E non ci contentiamo più degli dei, delle influenze celesti, e neppure de' fenomeni della coscienza. Noi siamo ancora troppo vicini, i nostri posteri rideranno di tutte queste spiegazioni psicologiche, e le diranno anch'esse superficie, a quel modo che noi ridiamo degli Dei di Omero e chiamiamo superficiali quelle spiegazioni. L'arte non rappresenta la vita in un modo assoluto, ma la vita come è concepita e spiegata in questo o quel tempo. È la scienza che ti dà il significato della vita; e la vita artistica di un tempo corrisponde alla scienza di quel tempo. Oggi un'arte prettamente psicologica non corrisponde più allo stato della scienza. Voi potete dimostrarvi che sia scienza vera, che sia scienza falsa; ma tant'è: questo è la scienza, e la scienza è lo spirito del secolo. Il concetto dell'uomo è divenuto più complesso. L'uomo è figlio della terra e non ci è influenza terrestre che non concorra alla sua formazione. Non è

1. *vita naturale*: così nell'edizione Treves. Nell'edizione Croce e nelle successive: « di vita naturale ».

indifferente che un uomo nasca in questo o quel paese, sotto a questo o quel clima, da questo o quel padre, ed abbia questa o quella educazione, e viva in questo o quell'ambiente; sono tutti questi fattori che lo formano, e gli danno un carattere, e lo fanno essere questo o quello. Sono nuovi elementi dell'arte, l'uomo guardato nelle ultime sue profondità. E questo non è solo artistico, ma è ancora morale. La missione dell'uomo è di domare la natura, di vincere tutte le cattive influenze, di conoscerle per vincerle. Sono esse come il parassita che succhia la vite, e succhia l'uomo, e in questa lotta per la vita egli ucciderà voi, se voi non avete la forza di uccidere lui. (*applausi*) Ci è dunque tutto un mondo microscopico, che si rivela all'arte. La vita artistica non deve esser solo vita di superficie, ma vita interna.

E se vogliamo restringere in poco il discorso, l'uomo per accarezzare l'uomo ha trascurato troppo le sue forze naturali e animali. Che cosa è quest'arte nuova? È la natura che domanda il suo posto; è l'animalità, che vuole una più larga parte. Il pensiero stillato e assottigliato vuole rinfrescarsi e ringiovanirsi nelle pure onde della natura, e ritrovare là la sua forza e la sua giovinezza. Non vuole più essere il pensiero impotente di Amleto; perché cosa era Amleto? In Amleto ci era l'uomo in eccesso e l'animalità in difetto. La restaurazione del corpo umano accompagna questa arte fecondata dalle forze naturali e animali.

L'animalità è la poesia de' tempi giovani. Achille è il più feroce e terribile animale, che abbia creato fantasia di poeta. Non ha famiglia, non ha patria, non ha pietà, cuore di ferro. L'inferno dantesco è pittura potentissima dell'animalità umana. Il maggior attrattivo del poema ariostesco è in quegli'indisciplinati animali, che si dicono cavalieri, accompagnati dal mezzo riso del poeta, sentore di tempi più civili. Si è creduto perfino che i tempi ordinati e civili fossero prosaici. L'arte tende a concretare sempre più e incorporare¹ i suoi ideali. E questo non te lo dà il pensiero e la riflessione, te lo dà l'energia animale, dalla quale esce la volontà e l'azione.

Ideali astratti e mistici, ideali tisici e impotenti non trovano più eco in questa vecchia Europa che cerca nuovo sangue, un ritorno di gioventù. Vogliamo ringiovanire l'uomo, rifare i corpi, cerchiamo avidi le nostre forze naturali e animali. Questo è il

1. e *incorporare*: così nell'edizione Treves. Nell'edizione Croce e nelle successive: «e ad incorporare».

significato dell'animalità in contrapposizione a un esagerato umanismo. La ginnastica! (*viva ilarità*)

E qual è il processo artistico? Non piace a noi più quell'ordito artificioso, frutto di lavoro mentale, che ti mette innanzi il principale e l'accessorio, caratteri belli e formati in lotta, senza saper come. No, questo ha perduto per noi il suo interesse, e noi siamo curiosi di sapere come avviene questa formazione. (*bravo*) Non vogliamo vedere il formato, ma la formazione (*bene*); e allora noi cominciamo a seguire i passi di quella che si chiama evoluzione naturale e che diviene evoluzione artistica, e quindi noi si va di forma in forma, col presentimento in ciascuna di una forma ulteriore.¹ Camminiamo da formazioni inferiori a formazioni superiori; o quando la forza manca, sentiamo non minore interesse a vedere le formazioni maggiori a poco a poco tornare indietro. (*benissimo, applausi*) Questo processo evolutivo è il segreto dei grandi artisti, voi lo indovinate nel poema omerico, ove Achille ed Ettore rappresentano due momenti di questa evoluzione. Voi lo trovate nella evoluzione dantesca, in quell'inferno, purgatorio e paradiso che sono l'evoluzione della vita come era concepita a quel tempo. Voi lo trovate nella grande epopea dell'arte nuova, nel vecchio Faust, che caccia da sé il pensiero sottile e scolastico, e si rituffa nelle onde della natura, e riacquista le forze della vita, la facoltà di godere, la potenza di amare, e di forma in forma ritrova la smarrita, ritrova Margherita.

E cos'è Margherita? È la vita nella sua primavera, nella sua ingenuità, nella sua ignoranza, nella sua freschezza.² Sì, noi vo-

1. *Non vogliamo . . . ulteriore*: nella conferenza, già ricordata, *Il Darwinismo nell'arte*, che segna il termine dello svolgimento del pensiero desanctisiano: «Una volta il nostro spirito era disposto a cercare le idee e i concetti nelle cose, l'*esprit des choses*, la filosofia delle cose, filosofia della storia, filosofia del linguaggio, filosofia del dritto. Oggi prendiamo un vivo interesse a studiare le cose in sé stesse, nella loro esteriorità, nella loro natura, nella loro vita . . . Non ci basta studiare le cose nei libri; vogliamo guardarle nel libro vivo della natura; prendiamo gusto alle osservazioni, alle esplorazioni, all'esperienza; vogliamo il laboratorio anche nelle scienze dette spirituali, come nella filologia e nella giurisprudenza; siamo noi laboratorio a noi stessi, persuasi che il maestro non ci dà la scienza bella e fatta; la scienza vogliamo cercarla ed elaborarla noi, vogliamo vederla non come è fatta, ma come si fa»; cfr. *Saggi critici*, ed. cit., III, p. 1057. 2. Sul significato del *Faust* e l'ideale della vita rappresentato dalla Gretchen goethiana, cfr. anche il discorso *La scienza e la vita*, p. 1058. Per la progressiva dissoluzione delle forme nei tre regni danteschi, cui è fatto riferimento nel periodo che segue, si veda *Storia*, cap. VII, pp. 172 sgg.

gliamo vedere il cammino ascendente delle forme verso l'umanità nel suo pieno ideale, o il cammino discendente quando la malattia si rivela, e le forme come nell'inferno dantesco vanno digradando sino all'ultima dissoluzione. Questo è il processo evolutivo. (*ap-plausi*)

E le forme, quali sono le forme di quest'arte nuova? Non più categorie fisse; non più forme semplici, eleganti e comiche. Le forme sono quali sono le cose; le lingue dotte, le lingue comuni trattate dall'arte e quasi esaurite sentono anch'esse il bisogno di ritemprarsi nelle lingue del popolo, più vicino alla natura, che ha passioni più vive, che ha impressioni immediate, e che deriva il suo linguaggio non da regole,¹ ma dalle sue impressioni. L'artista cercherà e si approprierà tutto quel tesoro d'immagini, di movenze, di proverbi, di sentenze, tutta quella maniera accorciata, viva, spigliata, rapida, ch'è nei dialetti.

Torniamo ora a Zola. Cosa è il suo *Assommoir*? È una evoluzione a rovescio, dall'uomo all'animale, dall'ideale umano di Gervasia sino all'idiotismo, alla intelligenza cristallizzata, all'essere morale demolito, all'essere fisico incadaverito. Questo non è già materia di immaginazione; è materia reale. Stanno lì, in Parigi, questi esseri disumanati, in quella città che «marche à la tête de la civilisation». E di simili ne trovate in tutti i centri civili; due terzi dell'umanità sono più o meno in questo stato. E quali sono i motori di questa materia? Sono un complesso d'influenze che hanno formato quell'ambiente, e che hanno formato Gervasia. Il processo è schiettamente evolutivo, e ci piace tanto il vedere, con quale acuto senso del reale, con quanta esattezza di osservazione scientifica sono colti tutti i passaggi di una decadenza lenta ed inconscia, che trasforma l'uomo morale come la natura trasforma l'uomo fisico, senza che l'uomo se ne avveda, sicché in ultimo Gervasia, paragonando il suo primo stato coll'abisso nel quale è caduta, scoppia in un riso folle, e talora se la prende col buon Dio.

Diamo un esempio di questa evoluzione.

L'unità del racconto è l'*Assommoir*, la bottega dei liquori spiritosi, la cloaca massima da cui derivano tutte le lordure. È là che Lantier preparava l'abbandono della compagna. È là che Coupeau tra' cattivi compagni dichiarava il suo affetto a Gervasia.

1. *da regole*: così nell'edizione Treves. Nell'edizione Croce e nelle successive: «dalle regole».

È là che Coupeau deturpato dal vino fu ucciso dall'acquavite. È là che Lantier conduceva le sue vittime, che egli chiamava amici. Là, in quel ritrovo di oziosi, vivaio di ladri e di assassini. Questa è la sala di papà Colombo, che la prima volta si offerse alla vista di Gervasia, la quale presentiva colà la rivalità di una donna e il tradimento dell'uomo. Un sabato Coupeau promette a Gervasia di condurla seco a teatro, e far la cena insieme. Il danaro della settimana voleva spenderlo così, e Gervasia già decaduta non trova nulla a dire. Aspetta, aspetta. E Coupeau non viene. E la fame le tortura lo stomaco: non regge più. Piove a dirotta. E cosa importa? Ella pensa: — All' *Assommoir* deve stare costui. — E giunge all' *Assommoir* ed è lì per spingere l'uscio. Ma pensa: — Cosa diranno di me? Una donna in questo luogo! — E si ritrae. Ma piove, piove. E torna e si ritrae, finché non può più e trova subito il sofisma per coonestare: — In fine sono una moglie che cerca il marito. — Entra, e trova Coupeau in un cerchio di ebbri. Ebbro lui per il primo. Lascio gli sfoghi, i motti, le allusioni. Coupeau dice infine: — Bevi un po'; un gocchetto ti sazia la fame. — Prega di qua, spingi di là, Gervasia beve l'anisetta di Coupeau, come beveva l'anisetta materna. E se ne sente confortare, e vede portarsi in giro un liquore che sembrava oro, e la macchina che le stava alle spalle le infiamma i nervi, la ubbriaca prima di bere.¹ Beve, e poi beve, e poi beve; ella è già ebbra tra ebbri. Povera Gervasia! Aveva istinti, non aveva qualità, non aveva forza di resistenza.

Questo processo evolutivo condotto con una coerenza ed una costanza unica desta la nostra ammirazione.

E non è meno potente in questa evoluzione lo stile, che è impersonale, stile delle cose. La materia è calda da sé; non le è bisogno sguardo d'artista. Abbellimenti, belletti, perifrasi, figure, questo dizionario delle vecchie forme qui non ha lasciato alcun vestigio. Col tipo è andata via ogni esagerazione di frase. L'artista colla sua morbosa ingerenza non è più il prete posto lì fra l'uomo e Dio; il lettore entra in comunione immediata colla cosa.

E non perciò manca l'ideale. Gli è solo che l'ideale non nasce da una vita artistica sovrapposta e mescolata colla vita naturale. L'ideale è nelle cose, dalle quali escono lampi e guizzi di sentimenti umani. In questo mondo, dove l'uomo scompare e la bestia

1. *L'Assommoir*, cap. x, ed. cit., pp. 439 sgg.

appare, sono interessantissimi i pochi e rari e fuggitivi sprazzi umani, non accompagnati, non sviluppati dalla presenza dell'artista: sarebbe una profanazione.

Prendiamo qualche esempio. Nella stanza dell'albergo *Boncoeur*, in mezzo alla desolazione, al presentimento dell'abbandono, un raggio di sole penetra illuminando. Mentre il pianto e i singhiozzi soffocano la madre, due bambini dormono nel riso della pace. Un poeta direbbe subito che quel raggio di sole e quella celeste pace è un'ironia. Zola non dice nulla. È la cosa che parla sola. Ci è anche Lalia, fanciulla di otto anni, che ha visto morir la mamma sotto le mazzate del padre ubbriaco, che prende anche lei ciascuna sera le frustate dell'ubbriachezza, che fa da mamma lei alle due piccole sorelline, ed è tutto ordine, tutto nettezza, tutto previdenza; e non ha altra espressione dell'anima, se non due occhi neri, pensosi, che talora ingrandisce quando alcuna cosa esce dall'abitudine e la sorprende. Oramai è usa al puzzo dell'acquavite, foriero delle frustate. Ma una sera entra la buona Gervasia, che talora le era scudo contro il padre, e sente l'acquavite, la sente dalla bocca di Gervasia, e ingrandisce quegli occhi neri pensosi.¹ Quanta materia di osservazione, quanta commozione in quella Lalia, che non parla e guarda! Questo è l'ideale delle cose. (*applausi*) E ci è anche come un filo di argento in questa trama verminosa; ci è come una traccia ideale dal principio all'ultimo. Goujet è un bravo operaio, cresciuto innanzi al senno, direbbe il Boccaccio,² di una «intelligence dure», cervello di bambino in un corpo di Ercole. Sotto gli occhi di una madre dabbene e severa non ha conosciuto ancora altra donna che Gervasia. E la vede lì così buona presso il marito malato, che ella non aveva consentito di mandare allo spedale, e che vegliava dì e notte, spendendo intorno a lui tutti i suoi risparmi. Gervasia gli dice un dì: — Perché non prendi moglie? — E lui: — Dove troverei un'altra Gervasia?³

Così nasce questo amore fanciullesco. A Goujet giunse la voce di una prima caduta di Gervasia e non era vero; ci era l'apparenza del male; non ci era ancora il male. Il quartiere diceva che il male era avvenuto solo perché ce ne era l'apparenza. Si vedono,

1. *Ibid.*, ed. cit., pp. 448-9. 2. *il Boccaccio*: così nell'edizione Treves. Nell'edizione Croce e nelle successive: «Boccaccio». Cfr. *Decam.*, III, 1: «Tu vedi ch'egli è un cotal giovanaccio sciocco, cresciuto innanzi al senno». 3. *L'Assommoir*, cap. IV, ed. cit., pp. 151 sgg.

e non si dicono una parola, e camminano, camminano finché si fermano senza intesa, come per istinto, come per rispondere a quello che era già nei loro cuori, si fermano in un bel pratello, sparso di fiori, il solo verde, il solo azzurro di cielo che si trova in questo racconto. E Goujet coglie fiori, e li gitta nel panierino di Gervasia, e ride, ride ed è contento.¹ Questo è l'amore di Goujet.

E quando la trova per le vie di Parigi, e vanno a casa, Gervasia si gitta come affamata sulla cena, e saziata la fame sta lì come donna che si sente in potere di un uomo. Goujet prorompe: «Je vous aime, Gervaise. — Je vous aime aussi», dice ella e fugge.² Goujet era sempre quello; poteva dire: «Je vous aime», e la sapeva già degradata. Ma lei quanto era mutata! poteva ella rifare³ la sua vita, poteva dire a Goujet: «Je vous aime»? Innanzi a Goujet la donna decaduta sente la vergogna, fugge dal suo petto il guizzo di un ultimo sentimento umano. L'uomo volgare non intende questa fuga di Gervasia; poteva là, in braccio a Goujet, mi disse un giorno qualcuno, finire la sua miseria e la sua degradazione: e colui si mostrava meno uomo di Gervasia, che nella sua fuga ritrovava il suo sentimento di donna. (*vivi applausi*)

Potrei citare parecchi di questi tratti, ove dal grembo inconscio della natura scaturisce l'ideale umano, come acqua dalla fonte. Ma il tema è lungo; abbrevio. Dico solo: — Vedete come Gervasia muore. — Ci è in quel mondo anche il becchino, ubbriaco sempre, anche portando i morti: in questo racconto quasi tutti sono ubbriachi. Ma è un ubbriaco buon compagno e allegro; il suo nome di quartiere è *Bibi-la-Gaieté*, Bibi-l'allegria. Il morto è per lui «une pratique»; egli dice: «Je vais emballer ma pratique». Che emozione in questo linguaggio volgare! (*approvazioni*) E prende il corpo di Gervasia, costui che si chiama «le consolateur des dames»: e parla familiarmente al cadavere, e dice: «Fais dodo, ma belle!».⁴ La culla e la bara confuse nella mente ubbriaca, l'ubbrachezza dirimpetto alla morte, come fa la plebe. Questo è l'ideale delle cose. (*applausi*)

Concludiamo. Quale è il vostro giudizio di Zola? Un tal critico dice: — De Sanctis non lo lascia intendere, ma ha una predilezione

1. *Ibid.*, cap. VIII, ed. cit., pp. 322 sgg. 2. *Ibid.*, cap. XII, ed. cit., pp. 540 sgg. 3. *poteva ella rifare*: così nell'edizione Treves. Nell'edizione Croce e nelle successive: «poteva rifare». 4. *Ibid.*, cap. XIII, ed. cit., p. 568. È la chiusa del romanzo: «Tu sais . . . écoute bien . . . c'est moi, Bibi-la-Gaiété, dit le consolateur des dames . . . Va, t'es heureuse. Fais dodo, ma belle!».

per Zola; Zola è un progresso anche dirimpetto a Manzoni; Zola è più grande di Manzoni. — Che torre di Babele in queste parole! come in certuni la critica è ancora nella sua infanzia! (*ilarità ed approvazioni*) Che cosa ha a fare il progresso delle forme con la grandezza dell'ingegno artistico? Manzoni è geniale; Zola è un ingegno potente che non sale fino al genio.

Egli non è un creatore di arte nuova, e neppure un precursore come si tiene. È un fenomeno, o se vi piace meglio, un sintomo. È il pittore della corruzione. Il bel mondo dell'arte ideale va in isfascio; e Zola raccoglie le macerie e te le butta sul viso. È la conclusione ordinaria di ogni demolizione, non è il principio di un nuovo edificio. Il suo mondo animale è ottuso; Zola non intravede niente al di là. I precursori sono come la via lattea; lasciano una traccia luminosa; i posterì più tardi in quella luce scopriranno le stelle. (*bravo*) Zola non è il precursore del nuovo; ma è il becchino dell'antico. Nuove sono le forme sue dell'arte, attaccate al cadavere del contenuto. (*applausi*) Volete voi sapere quali sono i precursori?

Precursore è Vico, il vero padre di questa nuova arte, il cui mondo non è tanto una logica ideale, come credeva la filosofia tedesca, che si vantava continuatrice di Vico: il suo mondo è filologico, storico, psicologico, positivo, concreto, opposto alle idee innate, alle tesi astratte cartesiane. È la scienza fondata sull'osservazione e sul reale che è la continuatrice di Vico; e Vico non è ancora esaurito; il secolo prossimo sarà la sua continuazione. L'uomo incompreso al suo tempo portava nel suo petto l'idea di due secoli. (*applausi*)

E un altro precursore è Goethe; e cos'altro è questo mondo nuovo dell'arte, se non il vecchio Faust ringiovanito che di forma in forma ritrova la vita? La scienza ha volto le spalle agli ideali teologici e metafisici, ed ha cercato la verità nello studio della natura. E l'arte volge anche lei le spalle alle costruzioni ideali, e cerca nella natura nuovo sangue.

Un giovanotto venne ieri a me: — Professore, voglio un biglietto; desidero sentirvi. — E perché? — diss'io. — Perché voglio che mi spieghiate¹ il verismo. — Eccomi a soddisfare questo giovanotto. (*ilarità*)

1. *mi spieghiate*: così nell'edizione Treves. Nell'edizione Croce e nelle successive: «mi spiegate».

Verismo, idealismo, realismo, dottrinarismo, spiritualismo, materialismo, e tutte queste parole che finiscono in «ismo» mi sono sovrانamente antipatiche. (*ilarità*)

Mi sembrano aggettivi peggiorati nel sostantivo, una esagerazione; una caricatura nel loro sostantivo. Voglio il puro e non il purismo, la dottrina e non il dottrinarismo, spirito e non spiritualismo, materia e non materialismo, vero e non verismo. Questi nomi non corrispondono alla verità delle cose, la natura è più ampia e non può esser compresa ivi dentro; è il cervello limitato dell'uomo, che non può abbracciare il tutto, e piglia una parte e chiama quella il tutto.¹ (*applausi*)

E se io volessi ora lasciare qualche ricordo alla gioventù, dico che il momento della nuova arte non è più contemplazione, il pensiero impotente di Amleto, ma è azione, il Faust rifatto giovane; e dico che il motto di un'arte seria è questo: poco parlare noi, e far molto parlare le cose. «Sunt lacrimae rerum.»² Dategli le lacrime delle cose e risparmiateli le lacrime vostre. (*applausi fragorosi e prolungati. La gente si affolla intorno all'oratore. Impressione profonda*)

UN'APPENDICE

È chiaro che in questa conferenza l'ultima parte, che è la conclusiva, poté essere appena abbozzata. Dopo due ore e mezzo di discorso non ne potevo più. E non mi fa meraviglia che alcuni mi abbiano frainteso, vedendo in queste ultime conclusioni una specie di ecclétismo, secondo quel motto: «Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux».³

L'ecclétismo è la tolleranza e la libertà di coscienza, è la prima

1. *Verismo* . . . il tutto: cfr. l'articolo *L'ideale*, pubblicato nel «Diritto» del 3 dicembre 1877: «Tempi di transizioni e di nuove elaborazioni sono, quando reale e ideale si separano, anzi si contraddicono. Il reale si fa animalesco e dà la baia all'ideale. L'ideale si fa astratto e si consuma in sé stesso, e non comprende più il reale. Realismo e idealismo sono le due esagerazioni di ogni decadenza dalle quali pullula la commedia. — Socrate nelle nubi e Giove in pioggia d'oro, sono i due tipi eterni della storia nei momenti di transizione. La forza centripeta che armonizza reale e ideale, è il vero. Tutto ciò che esiste, è vero, non solo ciò che esiste nella natura, ma ancora ciò che esiste nella mente. Il *verismo* è un vocabolo non solo barbaro, ma falso, se si vuole intendere che sia vero quello solo ch'è reale. Reale e ideale sono tutti e due il vero»; in *Scritti politici*, a cura di G. Ferrarelli, Napoli 1895, pp. 135-6. 2. Virgilio, *Aen.*, I, 462. 3. Cfr. Voltaire, *L'enfant prodigue*, préface.

vittoria delle idee nuove. La Riforma vinse, quando dopo lunga lotta acquistò il suo dritto di cittadinanza accanto agli altri culti. Dire oggi: idealismo, realismo, poco importa; divertiteci, non annoiateci, ecco quello che importa; dire questo è già una vittoria per i principii nuovi.

Ma l'ecclerismo troppo continuato è uno stato pericoloso dello spirito. I più ci stanno, perché non vogliono darsi il fastidio di studiare e formarsi un'opinione; errando tra il sì e il no, giungono all'indifferenza, che è l'anemia dello spirito, il tarlo della nostra società. E l'indifferenza si propaga come la peste in tutt'i rami dell'attività umana, religione, filosofia, scienza, arte, politica.

Capisco che in questi tempi di transizione, dove il vecchio ha ancora una gran forza di resistenza, ed il nuovo mescolato con elementi impuri non ha ancora una posizione chiara innanzi al maggior numero, l'ecclerismo è una necessità, mentre i lottatori combattono con varia vicenda. Bisogna conquistare la platea, cioè il grosso pubblico, abbagliato dagli splendori del passato, e non ancora ben chiaro delle nuove tendenze. Nella scienza sono venuti fuori tra' realisti così illustri cultori che la partita si può dire guadagnata. Nell'arte non sono comparse ancora stelle di prima grandezza, ed è già un gran passo costringere la platea all'ecclerismo. Ci è ancora nelle nostre idee e nei nostri costumi quello¹ ch'io ho chiamata la «malattia dell'ideale».² E molti sono

1. *quello*: così nell'edizione Treves (cfr. p. 1073, nota 1). Tutti gli altri editori: «quella». 2. «*malattia dell'ideale*»: nel saggio *Petrarca e la critica francese*, pubblicato nella «Nuova Antologia» del settembre 1868, e ristampato come introduzione al *Saggio critico sul Petrarca* (Napoli, Morano, 1869): «L'uomo sano e forte non si propone mai un di là irraggiungibile, una certa idea, un non so che, una qualche cosa, un obbiettivo indistinto e confuso, decorato col nome d'ideale. Egli ha in vista uno scopo chiaro, ben circoscritto, quello solo che si sente la forza di ottenere. Agli sciocchi par gran cosa avere i concetti larghi di là da quello che si possa ragionevolmente conseguire: per l'uomo di senno è indizio questo di poca forza; perché tanto lavora più l'immaginazione, quanto il corpo è più debole; tanto sono i desiderii più vivaci e meno limitati, quanto minore è la speranza di darvi effetto. — E quello che è degl'individui è ancora de' popoli. Il popolo che ha saputo fare più grandi cose e lasciare vestigi immortali di forza d'animo e di corpo, fu il popolo più positivo della terra, il meno tormentato dalla terribile malattia dell'ideale, fu il popolo romano. E oggi il popolo più forte e perciò il meno contemplativo, il meno bramino, il meno idealista, è il popolo americano. La razza autrice del motto: «il tempo è moneta», sente che un minuto dato al *rêve* è un minuto tolto all'azione; e non fantastica, ma opera. — Insisto, perché è questa la gran malattia da cui si dovrebbe guarire l'Italia. E lo può, perché non le è ingenerata. Il paese di Scipione e di Cesare,

i malati, soprattutto in Italia, e soprattutto in politica e in arte.

È permesso l'ecclerismo al maggior numero. Ma non è permesso a quelli che combattono. Io non sono stato mai un ecclerico. Ho esposto le mie idee sempre con la maggior chiarezza e determinatezza. E chi mi ha seguito nella mia vita intellettuale, vedrà che sin da quel tempo che Hegel era padrone del campo, io ho fatto le mie riserve, e non ho accettato il suo «apriorismo», la sua trinità, le sue formole.¹ Ma ci sono in Hegel due principii, che sono la base di tutto il movimento odierno, il «divenire», base dell'evoluzione (*Entwicklung*), e l'«esistere», base del realismo. Il sistema è ito in frantumi. Ma questi due principii lo collegano con l'avvenire.

Qualcuno pretende ch'io sono passato nel campo de' realisti, e qualche altro ch'io ho fatto ciò per vezzeeggiare le moltitudini. Il qualcuno non conosce il mio intelletto, e il qualche altro non conosce il mio carattere. La verità è ch'io non sono un sistematico. Il sistema per me è una verità unilaterale, non è tutta la verità. Perciò aborro da' sistemi, pur riconoscendo la loro necessità.

di Dante e Machiavelli, ha da natura la chiarezza dell'obbiettivo, perché ha la forza di attuarlo. Anche oggi, nel più fiero imperversare del male, vediamo i due nostri maggiori poeti, Leopardi e Manzoni, immuni da questa lebbra, rivelatisi italiani nella perfetta lucidità e concretezza de' loro concetti e delle loro immagini . . . — L'ideale è proprio della vita iniziale, ne' popoli e negl'individui ancor giovani; e allora è segno di forza. Le vive immaginazioni prenunziano le grandi azioni. L'anima giovinetta, nuova ancora della vita, la circonda di tutti i tesori della sua fresca immaginazione, impaziente di possederla e di goderla. È l'età rappresentata da Giacomo Leopardi con l'angoscia di sentirsene lontano per sempre. — L'immaginazione giovanile esprime sovrabbondanza di forza, a cui manca ancora un campo adeguato, ma che confida di trovarlo: onde l'audacia e la credulità, le due qualità così amabili della gioventù. Gli è un po' come del fanciullo, i cui moti incomposti e vivaci sono il primo apparire della forza, allegra e inconsapevole. — Come si va innanzi negli anni, con la misura della nostra forza sorge nell'anima la misura dell'ideale. E ideale misurato, è ideale ammazzato. L'uomo allora, l'uomo forte, vuole ciò che può, e caccia via da sé il mondo de' sogni e de' desiderii. Achille lascia Sciro e prende possesso della vita. L'uomo volge le spalle alla giovinezza ed entra nella virilità. L'ideale, cacciato dal cielo, si fa umano, e conquista il limite, diviene forma a contorni determinati e chiari, diviene il reale»; *Saggio critico sul Petrarca*, Torino 1952, pp. 26 sgg. 1. *E chi mi ha seguito . . . formole*: un primo commento dell'estetica hegeliana risale al corso di lezioni del 1845-46 (cfr. *Teoria e storia della letteratura*, a cura di B. Croce, Bari 1926, vol. II, pp. 80-101). Più esplicite e sostanziali le riserve avanzate nel corso zurighese su Dante in pagine decisive per l'evoluzione del suo pensiero; cfr. la lezione quarta, riprodotta più oltre, pp. 1091 sgg., e note relative.

Il sistema nasce da una nuova tendenza che si manifesta in opposizione al passato. La quale ridotta in sistema si attribuisce un valore assoluto, e nel calore della lotta vi aggiunge l'esagerazione e l'intolleranza della passione. Il sistema è necessario, perché gli uomini sono fatti così, e per pigliar bene la mira debbono chiudere un occhio. Suo contrappeso è il buon senso che presto o tardi piglia il suo posto. Il mio temperamento intellettuale non mi ha reso mai inchinevole a opinioni estreme. Sotto le varie forme della mia esistenza sono stato sempre centro sinistro o sinistra moderata, così in politica come in arte. Perciò aborro da' sistemi e dalle loro esagerazioni.

Il realismo in arte oggi ha il carattere di una reazione sfrenata. È un fenomeno di poca durata; il buon tempo verrà. Il mio realismo lo esprimo in poche parole.

La sua sostanza è questa, che nell'arte bisogna dare una più larga parte alle forze naturali e animali dell'uomo, cacciare il *rêve* e sostituirvi l'azione, se vogliamo ritornar giovani, formare la volontà, ritemprare la fibra. Il realismo che somigli a un'orgia, è poesia di vecchi impotenti e viziosi, non è restaurazione di gioventù. Veggasi la mia *Scienza e vita*. E la forma del realismo è questa, ch'ella sia corpulenta, chiara, concreta, ma tale che ivi dentro traspaiano tutti i fenomeni della coscienza. L'uomo deve fare, non dire, quello che pensa. Ma nell'azione dee trasparire il suo pensiero, come ne' moti dell'animale traspare il suo istinto. Questa è la forma obbiettiva, la vita delle cose. L'artista è come il grande attore che obblia sé, e riproduce il personaggio tal quale natura lo ha formato. Galileo, precursore del realismo anche in arte, chiamava questo naturalezza e semplicità. Perciò diceva divino l'Ariosto; perciò gli era antipatico il sentimentale e rettorico Tasso.¹

Per una razza fantastica, amica delle frasi e della pompa, educata nell'arcadia e nella rettorica come generalmente è la nostra, il realismo è un eccellente antidoto.

1. Galileo . . . Tasso: si vedano, sul Galilei, le pagine della *Storia* a lui dedicate, e in particolare, per le *Considerazioni al Tasso*, pp. 448 e 576.

LEZIONI

CRITICA DEL PRINCIPIO DELL'ESTETICA HEGELIANA

Nel volgo è rimasa l'opinione che l'eccellenza della *Divina Commedia* sia nella profondità della filosofia e della teologia; la quale opinione rende quel libro poco popolare; perché il volgo fa un po' come la donna, che ama volentieri parlare degli uomini eru-

Frammento della quarta lezione dantesca, intitolata *Mondo intellettuale allegorico* e scritta a Zurigo, in duplice redazione, nel 1857-58, nel periodo in cui il De Sanctis veniva progettando ed elaborando quel «Libro su Dante», che poi non scrisse. Si vedano in proposito le lettere al De Meis tra la fine del '57 e gli inizi del '58, in *Lettere dall'esilio*, a cura di B. Croce, Bari 1938, pp. 173 sgg., e, particolarmente la lettera dell'aprile: «E mi par un sogno ch'io possa terminare le mie lezioni su Dante. Questa maledetta quarta lezione non ancora vuol finire; sono giunto a finir la quinta e ritorno alla quarta. Sento che lì sta tutto il nodo...»; *ibid.*, p. 190. Il frammento fu edito per la prima volta dal Croce, col titolo da noi adottato (cfr. *Ricerche e documenti desanctisiani*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», fasc. IV, Napoli 1914), e da lui ristampato, insieme al frammento della quinta lezione sull'estetica dello Schopenhauer (cfr., nel nostro volume, p. 951, nota 1), in *Pagine sparse di F. De Sanctis*, Bari 1934, pp. 14-32. Fu poi compreso nell'edizione delle *Opere complete*, a cura di N. Cortese (vol. VIII, *La poesia cavalleresca. Pagine dantesche e manzoniane*, Napoli 1940, pp. 235-54) e, più di recente, è stato ripubblicato da Sergio Romagnoli, che ha dato per la prima volta la lezione nella sua integrità (cfr. *Lezioni e saggi su Dante*, Torino 1955, pp. 602-15) e da Michele Manfredi (cfr. *Lezioni sulla Divina Commedia*, Bari 1955, pp. 338-51), il quale con maggiore fedeltà ha riprodotto il manoscritto autografo, conservato, insieme a quello della prima stesura della lezione, nel fondo desanctisiano della Biblioteca Nazionale di Napoli. — Già nella prima scuola napoletana, durante l'anno 1845-46, esponendo i fondamenti dell'estetica hegeliana, il De Sanctis aveva avanzato i primi dubbi e perplessità (cfr. *Teoria e storia della letteratura*, a cura di B. Croce, Bari 1926, vol. II, pp. 80-101). Ma il suo abbandono dell'hegelismo di stretta osservanza è posteriore certamente di vari anni: si può datare dal periodo torinese, anche se la crisi maturò nell'esilio di Zurigo. In data 20 settembre 1857, egli scriveva al De Meis: «Non sono mai stato hegeliano *à tout prix*. Certo, ubbidire a un sistema che si crede vero, non è inchinarsi alla tirannia; si dee esser servo della verità. Ma che vuoi? sono stanco dell'assoluto, dell'ontologia e dell'*a priori*. Hegel mi ha fatto un gran bene: ma insieme un gran male. Mi ha seccata l'anima...» (*Lettere dall'esilio*, ed. cit., p. 168) e, pochi giorni dopo, il 3 ottobre, a proposito dell'hegeliana *morte dell'arte*, a Pasquale Villari: «Secondo me lo sbaglio capitale di Hegel è di prendere per evoluzione dell'umanità quello che non è se non evoluzione di uno de' suoi periodi. Certo ci sono de' tempi, ne' quali il pensiero puro sottentra all'arte, ma l'arte e la religione sono immortali, e vivono contemporaneamente presso popoli più giovani e rinascono

diti, ma si annoia della loro presenza; il volgo ammira i libri dotti, ma non li legge. E poiché oggi ad una critica rimbambita, che ponea ogni valore nelle parole, è succeduta una critica astratta, che guarda principalmente al concetto e ne fa un criterio, di modo che secondo che quello è buono o cattivo, vero o falso, approva o biasima; poiché ad una vacua sonorità è succeduta una poesia di riflessione, dove lo spirito uccide la lettera, dove il corpo è posto come un pretesto per mostrare il concetto, ed il poeta alla prima occasione te lo pianta lì e si abbandona a considerazioni generali;¹ poiché Dante è lodato di quello, che si può in lui spiegare, scusare, ma non approvare; mi si concederà² ch'io insista alquanto.

Il pensiero in quanto pensiero è fuori dell'arte. L'umanità pensa sempre, ma pensa, ora adorando, ora immaginando, ora operando, ora pensando. Che cosa è il pensiero per un gran sonatore? Il pensiero è melodia; a un tempo stesso gli lampeggia innanzi alla mente e gli freme sotto le dita. Che cosa è il pensiero per un gran poeta? Il pensiero è l'immagine; egli non dee, non può saper pensare se non con l'immaginazione.³ Il filosofo, se vede un pomo cadere, corre immediatamente con l'animo alla legge che governa quel

dalle ceneri della filosofia. L'arte, la religione, il pensiero puro non sono tre contenuti, ma lo stesso contenuto sotto tre forme, che nascono, crescono, periscono per dar luogo all'altra, insino a che il contenuto si esaurisce. Da un nuovo contenuto ripullulano da capo le forme: eternità di contenuto, eternità di forme. Il contenuto non ritorna, progredisce sempre; le forme soggiacciono alla legge di ritorno del Vico. Hegel confonde le due cose e fa finire l'umanità con lui . . . L'arte dunque oggi non è moribonda, ma è fermentante, come la società che è in istato di formazione. Hegel perciò non ha ragione né in generale, né in particolare . . .»; in *Lettere a Pasquale Villari*, a cura di Felice Battaglia, Torino 1955, pp. 45-6. Sulla posizione del De Sanctis nei confronti del filosofo di Stuttgart, cfr. specialmente B. Croce, *De Sanctis e l'hegelismo* (1912), in *Saggio sullo Hegel*, Bari 1948⁴, pp. 369-95, e *Il De Sanctis e la critica d'arte*, in *Indagini su Hegel e schiarimenti filosofici*, ivi, 1952, pp. 216 sgg., e, ora, anche l'attenta antologia di Mario Rossi, *Sviluppo dello hegelismo in Italia*, Torino, Loescher, 1957.

1. Nella prima redazione della stessa lezione: «Goethe, Schiller, Victor Hugo ecc. hanno manifestamente questa tendenza, ed in alcune poesie introducono il corpo come un pretesto per mostrare il concetto, e non sanno che farsene, ed alla prima occasione te lo piantano lì e si abbandonano a considerazioni generali. Il pensiero, o me lo prendete nella sua severa astrattezza, o me lo ornate d'immagini, o me lo vestite di un velo allegorico, può ben essere un accessorio, non mai il sostanziale di una poesia». 2. *mi si concederà*: così nel ms. Nelle edizioni Croce e Romagnoli: «mi si consenta». 3. Nella prima redazione, seguiva: «Giacomo Leopardi si è levato nelle più alte regioni della metafisica; ma innanzi a quella invitta fantasia l'idea

fatto, ed il pomo si trasforma in un principio generale. Il poeta è agli antipodi; se apre un libro di filosofia, ecco raggi di sole e vaghe fanciulle che gli guastano il sillogismo, e la maggiore si trasforma in un pomo che cade. La poesia non è né veste, né velo, né condimento, né spezie, né aromi; il poeta non è un cortigiano, nato ad accarezzare il pensiero, a dargli grazia, ad aspergerlo di soave liquore, come dice il Tasso.¹ Anzi il poeta nasce ad uccidere il pensiero; perché questo non gli si può presentare, che subito non muti natura.² Sento spesso dire: — Il poeta dee esser filosofo; pensieri vogliono essere e non parole. — Sono modi di dire veri in un senso, e falsi in un altro, e ne nascono equivoci. L'idea in poesia dee avere un corpo, dee vivere con esso, anzi in esso;³ uccidere il corpo, farne un accessorio, o un semplice termine di paragone, o un'occasione per salire al pensiero, è atto da iconoclasta, è spogliare il tempio delle sue statue, è mutilare la vita, dissolvere il reale, è uno spiritualismo portato fino all'idealismo: questo non è più poesia.⁴

Certo, come ci sono filosofie mescolate di poesia, così ci sono poesie mescolate di filosofia, nelle quali l'incarnazione del pensiero è incipiente. Sono forme poetiche manchevoli, provvisorie, di transizione, momenti storici, ne' quali il pensiero resiste ancora e l'arte non ha la forza di assimilarcelo compiutamente. Porre qui il modello della poesia gli è come porre il modello dell'uomo in Tom Pouce.⁵

La filosofia moderna, sorta da una esagerata reazione contro il materialismo, che a sua volta ora leva il capo con animo vendicativo, ha molto conferito a gittare critica e poesia in un falso indi-

si fa marmo, e i suoi pensieri si chiamano Consalvo, Silvia, Aspasia e Saffo. Che il concetto si presenti al poeta nella sua generalità, è un fatto inevitabile nel mondo moderno. La poesia è giunta nell'età della malizia; nel calore stesso dell'azione noi ci osserviamo, attori, e spettatori di noi medesimi». 1. Cfr. *Ger. lib.*, I, 3, vv. 3-6, ripetutamente citati, come definizione di poetica; si veda, fra l'altro, il saggio sulla *Phèdre*, p. 914 e nota relativa. 2. *natura*: nel ms., poi depennato: «natura; era una idea, diventa una fanciulla». 3. *anzi in esso*: così nel ms. Manca nelle edizioni Croce e Romagnoli. 4. Nella prima redazione: «Gli antichi rappresentavano la Fortuna in forma di bellissima donna, che gira intorno ad una ruota velocissimamente. Il significato, che qui è involto nella materia, se ne spicca e si esprime come concetto in Dante: "Necessità la fa esser veloce" [*Inf.*, VII, 89]. In Dante è spiegato quello che negli antichi è rappresentato, e se Dante rimane poeta, gli è perché ti dà non pure il concetto, ma il corpo; gli è perché la sua Fortuna è una dea ed una dea in azione». 5. *Tom Pouce*: il nano delle favole inglesi, tornato popolare in quegli anni per la personificazione che ne faceva il Tom Thumb del Circo Barnum.

rizzo. Il concetto, l'ideale, l'intelligibile, il divino, l'eterno, l'idea, il tipo e l'archetipo, ecc.: ecco le parole della nuova poetica, che volgono lo stesso genio ad un lavoro puramente intellettuale; poiché queste parole mostrano abbastanza come l'attenzione è condotta più specialmente sulle idee.¹ Hegel congiungeva con rara penetrazione molta finezza di gusto ed un sentimento squisito dell'arte; il che lo ha tenuto in certi giusti limiti, varcati da' suoi discepoli. Il sistema è inesorabile, come il fato, e ti spinge innanzi innanzi sino all'abisso, te veggente e ripugnante, ma quasi ammalato. Pur quando sull'orizzonte cominciano a scoprirsi talune conseguenze, a cui resiste la ragione, l'uomo d'ingegno si riscuote all'improvviso e non vuol più andare e rimane a mezza via. Se non che, in luogo d'inferirne l'insufficienza del sistema, cerca, come innamorato, mille vie ingegnose, mille transazioni per conciliarlo con la ragione, e diviene sofista ed inconsequente. Il sistema sospingeva Hegel a cercare nella forma² l'idea; ma il sistema non lo sospinse sino a disconoscere l'unità organica dell'idea e della forma; anzi la sua maggior gloria è di avere altamente proclamata la contemporaneità de' due termini nello spirito del poeta, è di aver posta l'eccellenza dell'arte nell'unità personale, in cui l'idea stia involuta e come smemorata. Pur questa verità non entra naturalmente nel suo sistema, ed egli non ha potuto farvela entrare senza alterarla. Nessuno più di lui ti parla d'individuo e d'incarnazione, sente che là è il vero; ma, in grazia del sistema, questo suo individuo libero e poetico è nel fatto un individuo-manifestazione, o per dirla col linguaggio in moda, un velo trasparente dell'idea; sicché il principale, l'importante è sempre la cosa manifestata. Ora, a che pro parlarmi di unità indissolubile, indestruttibile? quando voi, nel me-

r. Cfr. l'articolo *Il Petrarca e la critica francese*, pubblicato nella «Nuova Antologia» del settembre 1868 e ristampato come introduzione al *Saggio critico sul Petrarca* (Napoli 1869): «La teoria dell'ideale è stata spinta sino all'ultima sua vittoria, alla dissoluzione dello stesso fantasma, al concetto come concetto, divenuta la forma un mero accessorio . . . Così è avvenuto che il vago, l'indeciso, l'ondeggiante, il vaporoso, il celeste, l'aereo, il velato, l'angelico è salito in onore nelle forme dell'arte; e nella critica è in voga il bello, l'ideale, l'infinito, il genio, il concetto, l'idea, il vero, e il sovrintelligibile e il soprasensibile, l'ente e l'esistente, e tante altre generalità, gittate in formole barbare, quasi come le scolastiche, dalle quali a così gran fatica eravamo usciti»; *Saggio critico sul Petrarca*, Torino 1952, p. 26. Cfr. anche p. 1088, nota 2. 2. forma: traducendo così, come nelle lezioni giovanili, il termine hegeliano «manifestazione». In proposito, cfr. M. Rossi, *Sviluppo dello hegelismo in Italia*, ed. cit., pp. 37-9.

desimo tempo che l'affermate, la distruggete, distinguendo i due termini, e facendo¹ servire l'uno a manifestare l'altro. Così in questa poetica senti di continuo parlare d'idea e di forma, con manifesta tendenza a spiccar sempre dalla forma l'idea, a dire in aria di trionfo: — L'ho trovate! Idea e forma! Idea che dee manifestarsi, e forma che dee manifestare! — Ma questo momento, per valermi dello stesso linguaggio, è puramente filosofico, è fuori dell'estetica; perché nell'estetica l'idea ha già oltrepassata sé stessa, non esiste più; ciò che esiste, è la forma. Il poeta nel caldo dell'ispirazione vede immagini, fenomeni, forme, e le vede non come velo o manifestazione d'idee, ma come forme, cioè come belle o brutte.² Vede il mondo già formato e in azione, e non sa in virtù di quali leggi generali, di qual metafisica abbia preso quella forma ed operi a quel modo. Domandate ad Omero e Virgilio, a Shakespeare ed all'Ariosto, qual è l'idea del loro mondo; non la sanno. Ciò che sanno, è quello che veggono, la vita in atto; caratteri, passioni, sentimenti, istinti, movimenti, linee, figure, idee, sono in sé delle astrazioni; il poeta rappresenta oggetti particolari in certi stati o momenti della loro esistenza, quello che sono o paiono o fanno. Certo non possono essere o parere o fare che in loro non compariscano caratteri, sentimenti,³ idee, figure; ma appunto perché compariscono, sono non più l'idea, ma la forma, non più il generale, ma il particolare. Hegel ammette queste verità, e per accomodarle al sistema le altera.⁴ Perché, come il suo mondo è l'esistenza dell'infinito nel finito, come il suo spirito è il trasparire dell'infinito dal finito,⁵ così il bello per lui è l'esistenza dell'idea nella forma, ciò che chiama l'ideale. Ora l'esistenza dell'idea nella forma ti mette innanzi due termini distinti, l'uno come contenente e l'altro come

1. *facendo*: così nel ms. In tutte le altre edizioni: «facendoli». 2. Nel ms. seguiva, poi depennato: «E non domanda qual è l'idea nascosta sotto quelle forme, e se la è vera o falsa, importante o frivola, utile o nociva; non lo domanda e non ne ha bisogno, a lui basta che le sieno belle. Niente è assolutamente falso, o ignobile o frivolo; e se il poeta vede ciò come bello, gli è che in quel frivolo ci è l'importante, in quell'ignobile ci è nobiltà, in quel falso ci è il vero. Il bello inchiude certe condizioni, ed esclude certe altre; ma il poeta non dee analizzarlo, sceverar ciò che vi è supposto o implicito e tranelo fuori, non dee sapere come nasce, e di che nasce; esiste per lui, quando è nato». 3. *sentimenti*: così nel ms. Nelle edizioni Croce e Romagnoli: «movimenti». 4. *queste . . . altera*: così nel ms. Croce e Romagnoli: «questa verità, e, per accomodarla al sistema, l'altera». 5. *come il suo spirito . . . finito*: così nel ms. La frase manca nelle edizioni Croce e Romagnoli.

contenuto, de' quali il contenuto non solo è, ma dee disotto al fenomeno trasparire come il sostanziale. Così il particolare di Hegel è un velo del generale, la sua forma è l'apparenza dell'idea. Il suo buon giudizio lo ha preservato dalle conseguenze ultime di questa teoria; né è a dire, con quante cautele ed avvertenze si sforza di preservarne i lettori. E spesso ripete, che in poesia il generale sta come anima, che move e fa tutto, essa invisibile e impalpabile, presente in tutte le parti senza essere in alcuna; che il generale non dee comparire, ma trasparire; che solo il particolare dev'essere espresso. E più che questo, mostra la buona via col suo esempio: poichè questo filosofo rigido sotto apparenza algebrica nasconde un sentimento dell'arte più caldo e più profondo, che non trovi in tanti ciccaloni da' punti ammirativi. Ma che vale? Data la spinta, non ci è ritegno. Il sistema ha fruttificato nella scuola. Il contenuto, il significato interiore, l'idea, il concetto, ecco la calamita del critico hegeliano. In teoria ti parla di unità organica; ma nel fatto, sente una tentazione irresistibile a staccare dalla forma il contenuto e dal contenuto l'idea.¹ Il problema per lui è di cercare innanzi tutto l'idea, e poi di paragonare con quella la forma: ci è un prima ed un poi. Trovata l'idea, te la considera nella sua generalità, e poichè, come generale, non ha ancora qualità estetiche, ma solo intellettuali e morali, discorre del suo significato, della sua importanza morale e sociale, e fa dipendere dal valore di quella il valore della poesia. Così sono nate le distinzioni di poesie pagane, cristiane, cavalleresche, ecc., nelle quali la differenza ed il valore dell'idea e perciò della materia o contenuto costituisce la differenza ed il valore della poesia. Così sono nate le innumerabili dissertazioni sul contenuto astratto de' grandi lavori poetici. Questo indirizzo è visibile ne' commentatori tedeschi della *Divina Commedia*, intesi principalmente ad esporre ed a dissertare sul contenuto ed a pescare le idee nelle allegorie.² È vero che i critici aggiungono sempre, che tutto questo è una finzione; che nella poesia il contenuto e la forma sono una cosa; che il poeta opera in un modo e il critico in un altro; che il critico dee scindere quello che nel poeta è uno. Qui ci è

1. Nel ms. seguiva, poi depennato: «E come altrimenti, se l'essenza della poesia è per lui nell'idea, che abbia nella forma la sua espressione adeguata?». 2. *Questo . . . allegorie*: allude alle interpretazioni del Kannegiesser, di Karl Witte e del Wegele. Cfr. *Storia*, cap. VII, p. 163 e relativa nota 1.

anche la verità, ma secondo il solito alterata, una mezza verità. Il critico può e dee scindere ciò che si trova nell'oggetto poetico; ora in questo non si trova certo l'idea nella sua generalità, e correre sino qui è un mettersi al di là dell'oggetto poetico, un vederci quello che non ci è. Il critico vede nell'Ifigenia il trionfo della civiltà sulla barbarie, e celebra la grandezza e l'importanza di questa idea. Il poeta ci ha veduto solo quello che ha rappresentato. Ha veduto una donna, sacerdotessa insieme e sorella, ed ha rappresentato i sentimenti che nascono da questa collisione.¹ Certo ciascun fatto particolare ha un valore generale, e si può dalla vista di una cipolla salire fino all'idea cosmica, si può da Ifigenia correre sino al trionfo della civiltà. Ma questo è un prendere l'oggetto nel punto che si presenta al poeta, ed invece di accompagnare il poeta nella formazione di quello, mettersi a camminar tutto solo indietro, sino all'idea. In questo cammino da ranocchia² non ci è più l'oggetto, non ci è più il poeta, non ci è più la poesia: il poeta ti presenta Ifigenia nel fiore della giovinezza e della beltà; il critico fa una corsa indietro, e giunge sino all'alvo materno. Varo, rendimi le mie legioni! Critico, rendimi la mia Ifigenia! Egli è vero che il critico dopo di aver passeggiato a bell'agio nel mondo della sua idea, ritorna presso al poeta e gli rende Ifigenia. Ma quale gliela rende! Non è più quella; è una Ifigenia veduta attraverso l'idea e giudicata e condannata in nome dell'idea. — Caro Euripide, la tua Ifigenia non rassomiglia all'idea. — Non vi comprendo. — Me l'attendevo. Come poeta greco, non conosci l'idea; ma la c'è. La tua idea è il trionfo della civiltà sulla barbarie. Non farmi gli occhioni. Senza saperlo, tu hai rappresentata una magnifica idea. — E qui il critico ti sciocchina un elogio metafisico-morale-politico-storico dell'idea. — Me ne rallegro veramente:³ una magnifica idea! Ma, caro Euripide, come ti è venuto il grillo di far dire una bugia a questa tua Ifigenia? Una rappresentante della civiltà non dee dire bugie; e Goethe ha ben fatto a correggerti.⁴

1. Sul concetto hegeliano di *collisione*, si vedano le osservazioni del De Sanctis giovane, nelle ricordate lezioni della prima scuola napoletana; *Teoria e storia* cit., vol. II, pp. 88-9. 2. *ranocchia*: così nel ms. Croce corregge «gambero», seguito da tutti gli altri editori. 3. *veramente*: così nel ms. Tutti gli altri editori: «vivamente». 4. *e Goethe... correggerti*: così nel ms. La frase manca nelle edizioni Croce e Romagnoli. Sull'*Ifigenia* goethiana, cfr. anche più oltre, pp. 1098-9.

Il poeta, secondo questa critica, in luogo di abbandonarsi alla contemplazione della natura, l'eterno libro della vita, guarda l'oggetto con occhio filosofico, e comincia col dimandarsi: qual è l'idea, di cui questo oggetto dee essere manifestazione? Allora il permanente si stacca dall'oggetto e gli si presenta come idea; l'oggetto nella sua integrità è scomparso, è ito a confondersi nel mare dell'essere, nella generalità della sua idea. Avendo ora il poeta innanzi non più l'oggetto, ma l'idea, a questa s'attiene e l'esamina, la determina, ne fa il letto di Procuste, e vi accomoda a viva forza l'oggetto, aggiungendo e tagliando. In quest'oggetto artificiale, dove tutto è predeterminato, come in un orologio, hai mutilazione ed esagerazione. Quello che ne è risecato e che il costruttore chiama l'accidente, l'indifferente, il ripugnante, solo perché si trova fuori della sua idea, è pur quello in cui i caratteri ideali hanno il calore e la verità della vita. E come l'idea non si trova mai tutta intera in nessun individuo, ed il poeta vuol pure porvela tutta, insieme con la mutilazione hai l'esagerazione; ciò che vi è, si trova lì accumulato e ingrandito. L'individuo è falsificato in grazia dell'idea; eppur questo chiamano gli estetici con superbo titolo «poesia monumentale».

Questo procedere, secondo il quale, data l'idea, il poeta s'ingegna di accomodarvi l'oggetto, è ciò che dicesi l'individuale o l'individuazione: onde senti spesso parlare d'individui rappresentanti, e d'idee individuate. Ora l'individuazione è per rispetto all'individuo quello che la personificazione è per rispetto alla persona, una finzione rettorica. L'individuazione e la personificazione sono le forme proprie dell'individuo e della persona, applicate a ciò che non è né individuo, né persona, a ciò che è idea; e questo perché l'idea in sé non è rappresentabile, è fuori della poesia. Ora questo individuo astratto, nel quale il differente scompare, e rimane solo il comune, ci sta non per sé, ma come un semplice mezzo di rappresentazione; l'idea rimane un generale, un non individuo; la forma la prende ad prestito, ed in luogo di adagiarsi e nascondersi, tende di continuo a spiccarsene ed a mostrarsi. Così il Tasso del Goethe è un prestanome, la copia di un'idea, che se ne stacca visibilmente e sponde per entro il componimento la freddezza dell'astrazione.¹ Il medesimo può dirsi della sua Ifigenia, la quale

1. Per l'astratta, intellettualistica raffigurazione del Tasso nella tragedia goethiana, cfr. anche *Storia*, cap. XVII, p. 582 e relativa nota 2. Un analogo

è difettosa appunto perché non ha difetto, perché non pecca mai verso l'idea. L'*Ifigenia* di Euripide al contrario è un individuo, messo in condizioni particolari, che operano, come forze interne, fuori dell'idea, e qualche volta contro l'idea. E si può paragonare ad una lingua vivente, che contiene e dee contenere molti peccati verso la logica, irregolarità, eccezioni, accidenti, perché a formarla, oltre la logica, concorrono molte condizioni. E come il colore proprio di una lingua è in ciò che ha di più intimo e particolare, di più fuggevole, così il poetico di un individuo è più nell'azione de' sentimenti e della natura, che nella potenza dell'idea. L'idea dee nell'individuo, come la logica nella lingua, esser vita interna, in concorrenza con altre forze, e perciò determinata e condizionata. Il critico al contrario ha innanzi l'idea, come assoluta, nella sua generalità, fa di questa lo scopo del lavoro poetico, e dell'individuo un esempio, un mezzo per giungere là. Indi la perfetta concordanza ch'egli richiede tra l'individuo e l'idea, le costruzioni a priori, nelle quali gl'individui servono a manifestare idee religiose, politiche, filosofiche, morali, una filosofia dell'arte così parziale e sistematica, come la moderna filosofia della storia; in amendue una specie di fato, che sotto nome d'idea si sostituisce con una stoica rigidità al libero gioco delle passioni, a tutta la varietà de' motivi interni ed esterni. Poiché la sostanza è nell'idea, l'individuo diviene una forma estrinseca, un mezzo poetico per dare a quella un'apparenza. Non è maraviglia dunque che a combattere l'esagerazione dell'idealismo sorga ora il realismo, destinati l'uno e l'altro a rimaner fuori dell'arte, perché, non ostante le reticenze, le cautele e gli attenuamenti, per la fatalità logica del sistema l'uno ha per suo centro l'idea come idea, e l'altro l'individuo come individuo, l'uno il puro generale, l'altro il puro particolare. Per me, l'essenza dell'arte è la forma, non la forma veste, velo, specchio e che so altro, manifestazione di una generalità distinta da lei, quantunque unita a lei, ma la forma, in cui l'idea è già passata, ed a cui l'individuo si è già innalzato: qui è la vera unità organica dell'arte. Ora la forma non è una idea, ma una cosa; e perciò il poeta ha innanzi delle cose e non delle idee. Ciò che in poesia vive di una vita immortale, è la forma, qualunque si sia l'idea e

giudizio sul *Torquato Tasso* e sull'*Ifigenia* di Goethe, «eccellenti, ma non drammaticamente vivi», è nell'*Estetica* di Hegel: cfr. *Estetica*, Napoli 1864, vol. IV, p. 245.

quindi il contenuto.¹ Certo, il poeta non è solo poeta, ma uomo, e cittadino e filosofo e religioso, e dee rispondere di quello che scrive, ma per considerazioni estrinseche all'arte. Ora il difetto de' critici volgari è di confondere queste due cose, è di approvare o disapprovare secondo il valore del contenuto.

Questa confusione non è possibile che non la faccia anche alcuna volta il poeta, determinato alla scelta del contenuto da fini inestetici e perciò in continua tentazione di mostrarlo sotto certi rispetti che sono fuori dell'arte. Ogni contenuto è una totalità, che come idea, appartiene alla scienza, come esistere materiale, appartiene alla realtà, come forma, appartiene all'arte. Il che non vuol dire che il filosofo, guardando nel contenuto l'idea, debba sopprimere il resto; ma che tutto il resto dee essere considerato in relazione all'idea. E non vuol dire che il poeta, cogliendo il contenuto come forma, debba sopprimere il resto, cioè a dire quello che ci è di religioso, di politico, di morale, di reale; ma che tutto questo debba comparire come forma, bello, sublime, orribile, brutto, ecc. Non è una mutilazione, non un'astrazione; quello che fa lo storico, il filosofo, il poeta, è quel medesimo che fa la natura. Il mistero della vita è che il tutto non comparisce mai come tutto, ma come parte, la quale non esclude, ma si assimila il rimanente. Così nell'uomo tutto l'essere apparisce ora come riflessione, ora come immaginazione, ora come sentimento, ora come figura, ora come azione; e ciascun momento attrae in sé tutti gli altri, dando ad essi il suo colore. Un uomo vede un fanciullo naufragare e si gitta a soccorrerlo: tutto il suo essere apparisce qui come azione. Ciò che pensa o immagina o sente, rimane inespresso per lui e per gli altri, dico inespresso come pensiero, immagine, sentimento;² tutto questo ci sta, ma ci sta come azione, nel gesto, nella figura, nel grido, ne' suoi diversi movimenti. Poniamo ora che spettatore di questo fatto sia un filosofo, o un moralista, o uno scultore, un poeta, uno

1. *Per me . . . contenuto*: dieci anni più tardi, nell'articolo cit. sul Petrarca e la critica francese: « Il grande artista è colui che vince e doma e uccide in sé l'ideale, cioè a dire lo realizza, produce una forma, nella quale si appaghi e obblii tutto . . . L'essenza dell'arte non è l'ideale né il bello, ma il vivente, la forma . . . Se nel vestibolo dell'arte volete una statua, metteteci la forma, e in quella mirate e studiate, da quella sia il principio. Innanzi alla forma ci sta quello che era innanzi alla creazione: il caos . . . »; *Saggio critico sul Petrarca*, ed. cit., pp. 33-5. 2. *tutto il suo . . . sentimento*: così nel ms. L'intera frase manca nelle edizioni Croce e Romagnoli.

storico,¹ un cronista, ecc. È chiaro che il contenuto muterà natura, considerato sotto questo o quel rispetto secondo che sarà guardato dall'uno o dall'altro. Il filosofo per esempio salirà subito all'idea, e lo spettacolo diventerà per lui una semplice occasione o un esempio; l'interesse sarà tutto nel generale, a cui rimarrà subordinato il rimanente. E che farà il poeta? Dovrà cercare anche lui l'idea, e fare del contenuto una manifestazione di quella? Questo è ridurre la poesia ad una favoletta col suo *docet* in coda; questo avviene in certi momenti storici, avviene dopo come imitazione, ed in quei poeti ancora, che guardano l'oggetto, preoccupati da fini o da teorie particolari; mai non è avvenuto, mai non avverrà, che un poeta schietto, abbandonato a sé stesso, corra all'idea; e tanto meno che rappresenti il fatto in modo che consuoni con una idea² non cercata e non saputa da lui, il miracolo che si pretende abbiano fatto i poeti greci. L'arte è visione; ciò che opera su di un'anima poetica e la fa risonare, è il contenuto in quanto apparisce, cioè a dire la figura. Dicesi che in poesia la figura dee essere un fantasma, un'immagine fluttuante come tra cielo e terra, una materia assottigliata e trasparente, e non so che altro di un chiaroscuro misterioso.³ Il che tradotto in buon linguaggio prosaico, vuol dire che la figura poetica dee essere espressiva, dee contenere ed esprimere non solo sé stessa, ma tutto il rimanente, immagini, accidenti, affetti, sensazioni, sentimenti, idee. Il compimento della figura è perciò nell'impressione; una figura sterile, oziosa, ineloquente, è materia bruta, stupida realtà. Molti pongono l'ideale nella consonanza della figura coll'idea, e fanno della figura come un istrumento meccanico musicale, destinato a produrre suoni. Ora la figura non è una macchina a impressioni e tanto meno a idee; è amabile e interessante in sé stessa; tutto l'altro ci sta per lei, dee menarci a lei, in lei il principio, in lei la fine di ogn'interesse. Noi amiamo tutto l'essere, cioè la figura con tutte le sue imperfezioni; siamo creature ed amiamo come creature. Chi non se ne contenta, chi la maneggia come una cosa che gli appartiene, e sotto pretesto di idealizzarla, conformarla ad una idea, cumula, ingrandisce le qualità, esagera le proporzioni, carica i colori, dissimula i difetti, costui fa un lavoro

1. *un filosofo . . . storico*: così nel ms. Croce e Romagnoli: « un filosofo, o uno storico ». 2. Così nel ms. Croce e Romagnoli: « componga, con una idea ».

3. *e non so . . . misterioso*: riecheggia ironicamente termini e modi della critica idealistica.

artificiale e profana la figura: perché la figura non è già una cosa, ma un essere libero, che ci sta di rincontro e vuol esser compreso, tutto intero com'è. Se consultiamo la ragione, non possiamo concepire come l'uomo debba porre interesse in una labile creatura, e c'illudiamo e vogliamo credere che amiamo in lei ciò che è immortale, l'idea. Questo sarà filosofico, ma non è umano. Ciò che ci è di più profondamente tragico nell'umano destino è che il nostro infinito, il nostro universo è l'individuo, e non lo amiamo già come manifestazione di esso infinito, ma lui amiamo come lui e per lui; cosa tanto fragile amata con la coscienza dell'eterno! onde la tragedia del fato e della morte. In poesia l'individuo conserva lo stesso valore; l'ultimo risultamento di un lavoro poetico non è l'idea, ma l'individuo, quell'individuo, quella figura, Francesca o Giulietta.

Mi si dirà: che cosa dunque diventa l'idea? L'idea è stata; non è più. L'idea ha partorito una bella fanciulla; il poeta contempla la figlia e non conosce la madre; corre appresso alla figura¹ ed abbandona l'idea alla provvidenza.

Sento spesso dire: — Il poeta ha rappresentato il tale individuo per mostrare il tale tipo o il tale carattere,² ed ha rappresentato il tale tipo o carattere per mostrare la tale idea. — È una conseguenza di questa critica, falsificatrice dell'arte. Il poeta mostra l'individuo, come individuo, per sé stesso, l'individuo in cui l'idea, l'istinto, il sentimento, la passione, la figura è uscita dalla sua generalità ed ha preso determinazioni particolari. Ed il suo scopo non è già che l'individuo abbia ad oltrepassare sé stesso e sentirsi come generale, di modo che l'ultimo risultamento sia la decomposizione dell'individuo, o come si dice, l'individuo sparente, il generale, che traspare dal particolare. Anzi è il contrario; è il generale divenuto, nel tale e tale modo di esistere, e perciò il generale sparente o sparito, vale a dire non più il generale, ma la forma, o l'individuo, un individuo indecomponibile.

Adunque l'idea in sé e il contenuto in sé non sono una base poetica, l'idea in sé, base dell'idealismo, il contenuto in sé, base del realismo. Amendue sono già divenuti un'altra cosa, quando si presentano al poeta. L'idea è diventata la forma, e il contenuto è diventato la figura.

1. *alla figura*: così nel ms. Croce e Romagnoli: «alla figlia». 2. *o il tale carattere*: così nel ms., come al rigo seguente. Tutti gli altri editori: «e il tale carattere».

Il contenuto è figura, quando non è più il semplice materiale, ma la materia organizzata. L'idea è forma, quando non è più il semplice pensiero, ma l'unità dell'organismo. La poesia s'inizia nella figura, la quale di mano in mano s'innalza a ciò che di più spirituale è nella forma. Così balzan fuori i sentimenti e le idee, non in sé, nella loro natura, ma come implicati nella figura e sviluppantisi da essa, quasi suoi raggi. Balzan fuori, come atti della vita, movimenti, sensazioni, impressioni della figura, o come effetti della figura prodotti sul contemplante, sul poeta. Per questa via si può giugnere fino all'assoluto; si può sviluppare più o meno chiaramente anche il generale, ma come coscienza della figura o impressione del poeta. La foglia di faggio può ben dire:

*Vo dove ogni altra cosa,
dove naturalmente
va la foglia di rosa
e la foglia di alloro.¹*

Essa ha coscienza che il suo destino è il destino di tutte le foglie, e si leva ad un fatto generale. Il poeta potrebbe aggiungervi,² come sua impressione, un fatto ancora più generale, che si trova inchiuso in questa poesia, e ne costituisce il fondo tragico, cioè a dire che l'uomo è preda e vittima del fato, come la foglia del vento. Potea dirlo, e non l'ha fatto, mostrando così un gran senso poetico; perché questa idea espressa sarebbe una sentenza badiale, laddove involta come sta si risveglia nella immaginazione del lettore in una forma indefinita, accompagnata da immagini e da sentimenti, tanto più poetica, quanto men chiara:

quanto si mostra men, tanto è più bella.³

Allorché di autunno vediamo cadere ad una ad una le foglie, siamo compresi da un vago senso di tristezza e fantastichiamo, abbandonati ad un flutto di sentimenti ed immagini lugubri. Il pedante che scuotendo gravemente il capo ti pronunzia il famoso: «pulvis et umbra sumus»,⁴ con la chiarezza dell'idea ti disinganna e ti spoetizza. Pure il poeta può in certi casi, trasportato dalla corrente delle impressioni, uscire dalla forma e salire al generale, a quel modo che ha fatto la foglia di faggio, ma appunto a quel

1. Leopardi, *Imitazione*, vv. 10-3. 2. *aggiungervi*: così nel ms. Croce e Romagnoli: «aggiungere». 3. Tasso, *Ger. lib.*, XVI, 14, v. 4. 4. Orazio, *Carm.*, IV, VII, 16.

modo. Il generale non si spicca dalla figura, non trasporta in sé l'interesse, è il pensiero della foglia, è parte della vita di quella. Il valore estetico è nella foglia, nella povera foglia frale,¹ animata con tanta potenza dal poeta, che ci si offre come una tenera creaturina, separata da' genitori, gittata in balia della fortuna, infelicissima e inconsapevole della sua infelicità, la quale ti dice con una serena ingenuità cose che ti straziano. Ci è qualche cosa di tutte le foglie in questa foglia, ma ciò che la fa lei è ciò che la rende poetica; e questo non solo non mena al generale, ma lo fa dimenticare; sicché, se vogliamo guardare alle prime impressioni, dirette, immediate, che costituiscono l'impressione poetica, innanzi all'immaginazione del lettore ci sta infino all'ultimo non le foglie, non un tipo, un genere, e tanto meno l'uomo e il destino, ma una foglia e quella foglia. Esauste le prime impressioni, il lettore vi ritorna su con altra disposizione d'animo, e guarda con occhio filosofico, critico, storico quel medesimo che prima guardava con occhio poetico. Allora l'individuo si decompone; la foglia sparisce nelle foglie, e le foglie spariscono nell'uomo. Questo sparire colto nell'atto, che non è nero ancora e il bianco muore,² nell'atto che il particolare non sia ancora scomparso, ma circondi come una nuvola qualche cosa di luminoso che gli passi per di dietro, è sommamente poetico, è la poesia spiritualista. La dissoluzione è qui già incominciata, e non si arresta insino a che Orlando, Rodomonte, Don Chisciotte, Sancio Panza, Tartufo, Amleto, Lovelace,³ Don Giovanni, Don Abbondio, Donna Prassede rimangono puri tipi: il particolare muore; il generale sopravvive. In questo cammino dall'individuo si va al tipo, dal tipo all'idea. Ci sono certe epoche, nelle quali il pensiero umano dissolve instancabilmente i grandi individui storici e poetici, e ne fa de' miti, delle idee; e certe altre, nelle quali ricompone e rincarna. Ora il poeta che vive in epoche critiche e filosofiche, rappresenta un mondo già dissolto nel suo pensiero, ed in luogo di darti individui interi, di una tutta propria personalità, che meritino un giorno di essere trasfigurati da' posteri e innalzati

1. *nella . . . frale*: cfr. Leopardi, *Imitazione*, v. 2. Così nel ms. Tutti gli altri editori, tranne Cortese: «una povera foglia frale». 2. *che non . . . muore*: riecheggiando Dante, *Inf.*, xxv, 66. 3. *Lovelace*: protagonista del *Clarissa Harlowe*. Per il romanzo in genere e per la figura di Lovelace, cfr. le lezioni giovanili dedicate ai generi letterari; *Teoria e storia* cit., vol. I, pp. 245-6. Un accenno alla fortuna del Richardson in Italia, ai primordi dell'età romantica, è anche in *Storia*, cap. xx, p. 769.

a tipo, inizia egli la dissoluzione, li scarna, li assottiglia, quasi tema possano rimanere incompresi. Ma la dissoluzione non fatta naturalmente dal tempo, anticipata nella poesia, è non la trasfigurazione, ma la morte. Vengon su de' personaggi astratti, morti nel parto, così falsi e mutilati, come i Cesari e i Napoleoni degli storici dottrinarii.

Non amo le teoriche assolute. Per me, l'eccellenza della poesia è nell'unità personale. Ma il campo della poesia è larghissimo, ed anche in quell'indirizzo ci può esser poesia. Il poeta può rappresentare l'individuo in tutt'i momenti dell'esistenza, sino al punto che quello annienti in sé stesso la sua personalità, si senta e operi come organo o strumento o parte di un ordine¹ generale di cose, e tagli da sé tutto l'altro che non si accorda con quello. Fin là può andare la poesia, fino anche all'individuo conscio di sua essenza ed operante secondo quella, ma non oltre; pure in questo indirizzo è quasi impossibile contenersi, e dall'individuo conscio si passa all'individuazione, all'individuo allegorico, all'individuo esempio, all'individuo occasione, insino a che dopo di aver profanato in tutte le guise l'individuo, l'idea fa la faccia dura e si presenta lei in persona. Questo succede nella poesia odierna; questo succedeva a' tempi di Dante. Una stessa causa produsse gli stessi effetti.

Lo spiritualismo cristiano non solo scisse l'anima dal corpo, ma la pose di rincontro a quello come nemica. La perfezione e la santità della vita fu posta nella macerazione del corpo, digiuni, cilici, astinenze, considerato non come compagno dell'anima, ma come sua prigioniera, come ostacolo. Onde nella poetica la figura è un velo, l'individuo un'allegoria, e l'essenziale è nell'idea. L'altro mondo è già questo nostro mondo spiritualizzato; ma Dante non se ne contentò, e giungendo alle ultime conseguenze del sistema, varcò anche l'altro mondo, e si trovò nel regno della pura scienza. Così il centro di gravità, l'interesse del lavoro non è più nell'altro mondo, ma nella filosofia morale.

1. *di un ordine*: così nel ms. Nelle edizioni Croce e Romagnoli: « di ordine ».

LA LETTERATURA ITALIANA NEL SECOLO XIX

I. LA SCUOLA CATTOLICO-LIBERALE

Abbiamo speso due anni a fare la storia letteraria d'una scuola che abbiamo detta manzoniana, dall'uomo più eminente che la rappresenta; studiando prima il Manzoni e poi non i suoi discepoli e

Le lezioni della seconda scuola napoletana, sulla letteratura italiana nel secolo decimonono, rappresentano il completamento dell'ultimo capitolo della *Storia*. «Delineai», scriveva il De Sanctis nell'83 «l'immagine delle due scuole in cui si divise l'Italia nella prima metà di questo secolo, rivoli di scuole europee, ma con fisionomia propria determinata specialmente dalla comune aspirazione all'unità nazionale: la scuola liberale, capo Manzoni, e la scuola democratica, capo Mazzini. Queste lezioni, raccolte da un mio valoroso e carissimo discepolo, e pubblicate in appendice nel giornale "Roma", io lasciai stare per un pezzo, con animo di gittarvi l'occhio più tardi, e cavare da quel materiale un po' improvvisato il terzo volume della mia *Storia della Letteratura* . . .»; introduzione allo *Studio* sul Leopardi. Nominato professore di letteratura comparata nell'Università di Napoli nel 1871, il De Sanctis vi tenne i suoi corsi per quattro anni, fino al '75-76 (con l'interruzione del '74-75: si veda la lettera al Gaspary riportata nella nota di p. 1177), dedicando le lezioni del '71-72 al Manzoni, quelle del biennio '72-74 alle due scuole liberale e democratica, e le ultime, del '75-76, al Leopardi. Il Torracca, che le raccolse dalla viva voce del maestro, ricordava trent'anni più tardi: «Non sempre la rapidità della mano, che scrisse, eguagliò quella della voce; qualche periodo fu abbreviato, qualche inciso fu saltato, qualche sentenza o immagine andò perduta: pure, vi si rispecchia assai fedelmente il lavoro, che la mente di lui compiva, dinanzi agli ascoltatori, volta per volta . . . [Vi] erano momenti . . . in cui quel giovane che raccoglieva, quasi stenografando le parole del maestro, lasciava cadere la matita e alzava gli occhi rapiti, estatici, agli occhi di lui . . .»; F. Torracca, *F. De Sanctis e la sua seconda scuola*, ne «La settimana» del 7 dicembre 1902, ristampato nel volume *Per F. De Sanctis*, Napoli, Perrella, 1910. — Secondo il disegno del Croce (cfr. *Gli scritti di F. De Sanctis e la loro varia fortuna*, Bari 1917, pp. 105-6), che già nel 1897 aveva pubblicato i corsi sulle due scuole (*La letteratura italiana nel secolo XIX*, Napoli, Morano), tutte le lezioni sono state più volte ristampate: dal Cortese, nella sua edizione delle *Opere complete*, Napoli, 1930 sgg.; dal Tenconi (*Saggi e scritti critici vari*, voll. V-VIII, Milano, Barion, 1938-41); nell'edizione einaudiana delle *Opere* (Manzoni, a cura di C. Muscetta e D. Puccini, Torino 1955; *La scuola cattolico-liberale e Mazzini e la scuola democratica*, a cura dello stesso Muscetta e G. Candeloro, ivi 1953 e 1951; *Leopardi*, a cura sempre del Muscetta e A. Perna, ivi 1960) e nei tre volumi laterziani della *Letteratura italiana nel secolo XIX* (vol. I, *A. Manzoni*, a cura di L. Blasucci, vol. II, *La scuola liberale e la scuola democratica*, a cura di F. Catalano, vol. III, *Leopardi*, a cura di W. Binni; tutti, Bari 1953). Si danno qui le prime due lezioni del corso del 73-74, dedicato alla scuola democratica, come apparvero nei riassunti del Torracca nel «Roma» di Napoli (numeri del 9, 11 e 12 febbraio 1874). Per la prolusione al corso leopardiano e per i due capitoli dello *Studio*, dati più oltre, cfr. le note introduttive a pp. 1126 e 1136. Sulle lezioni in generale, cfr. ancora oggi la polemica del Croce, *F. De Sanctis e i suoi critici recenti*, in *Scritti vari inediti o rari di F. De Sanctis*, Napoli 1898, vol. II, specialmente pp. 326-42.

seguaci, ma tutti quelli che si trovarono nello stesso cerchio d'idee e di sentimenti.

Dovremmo passare ora ad un'altra scuola chiamata «democratica». Queste due col loro attrito costituiscono la storia del cervello umano nel secolo XIX, e le troviamo, armate l'una contro l'altra, nella letteratura, nella metafisica, nella scienza, ed anche nel fragore delle battaglie e delle rivoluzioni.

Ma, prima di passare all'esame del contenuto della seconda scuola, vogliamo indicare le idee e i sentimenti dell'altra che già abbiamo esaminata ne' suoi particolari, come per ridestare queste cose nella memoria dei vecchi amici, e per presentarne a' nuovi¹ un rapido riassunto.

Tutti sapete ch'essa uscì da una reazione contro il secolo XVIII. Abbattuto Napoleone, ultimo rappresentante della rivoluzione, gli alleati fecero molte promesse e non le mantennero. Col 1815 cominciò un nuovo periodo. Finiti i bollori della reazione, si passò in una regione più serena: quelle idee, quello che già era stato determinato da' fatti, diventò dottrina, sistema, fu la base della scuola liberale.

— Ma come, — direte — scuola liberale in opposizione al secolo XVIII? Quel secolo non fu liberale? — Anzi, esso ebbe per bandiera la libertà, e le opere di tutti i grandi scrittori francesi, tedeschi, italiani, furono un inno alla libertà; e quando dalle idee si passò ai fatti, ci fu la rivoluzione e le guerre e le battaglie per raggiungere la libertà. In qual modo, dunque, nel secolo XIX sorse una scuola liberale come reazione al secolo precedente, — è una² prima questione che bisogna esaminare, per avere idee nette, le quali ci guidino quando scenderemo alla letteratura ed all'arte.

Il secolo XVIII aveva una nozione della libertà differente da quella che s'è svolta nel nostro. La libertà non solo era, come oggi, metodo e strumento, ma anche fine; e si aveva una formula famosa, la quale poi si mise in fronte a tutti i governi repubblicani: «Libertà, Eguaglianza, Fratellanza». Queste si credono cose differenti; ma la formula non si può scindere, e ciascuna parola di essa contiene le altre.

La libertà del secolo XVIII era l'affrancamento delle classi me-

1. *a' nuovi*: studenti e uditori, che cominciavano allora a seguire il corso di quell'anno accademico 1873-74. 2. *è una*: così nel «Roma». Nell'edizione Croce e successive, tranne Catalano: «ecco una».

die ed inferiori dalla preponderanza, dalla supremazia tirannica dei principi e delle alte classi, nobiltà e clero. A questo concetto concreto si aggiungeva la libertà come mezzo. Per costituire una nuova società sulla base di quella formula, come fare? Qual era il modo? — Il secolo XVIII aveva innanzi una società fradicia: dominavano il clero e la nobiltà di accordo co' principi, salvo quelli che già inclinavano ad un nuovo stato di cose. Nell'infuriare della lotta contro una società che negava l'eguaglianza civile e di fatto, si credette poter sciogliere il problema con la forza, ed in pochi anni compiere opere che richiedono secoli. E mentre volevasi raggiungere la libertà concreta come eguaglianza, si misero da parte i mezzi naturali e si fece ricorso alla forza, sia che venisse dall'alto, sia che venisse dal basso. Beccaria e Filangieri vogliono libertà ed eguaglianza; ma, come mezzi, fidano nelle riforme de' governi, quasi questi con leggi potessero trasformare la società, e dalla disuguaglianza portarla alla giustizia.¹

Fallite le speranze ne' principi, si fece appello alla rivoluzione: la lotta, cominciata con l'azione de' governi riformatori, terminò con Robespierre e Saint-Just. Avete dunque la libertà come scopo, accettata da tutti gli spiriti eminenti; la libertà stessa negata come mezzo, e la convinzione di poter riuscire allo scopo per leggi di principi o per forza di popolo. Ve lo dirò con Robespierre: «Per conquistare la libertà bisogna sopprimere la libertà». Quindi succedettero la Convenzione, la Dittatura e l'Impero. La Convenzione era la dittatura d'un popolo, l'Impero era la dittatura d'un solo: Napoleone a colpi di sciabola introduceva in Europa il codice francese, come la Convenzione a colpi di cannone aveva voluto introdurvi la libertà.

Nel secolo XIX la scuola liberale è reazione alla scuola del secolo precedente. Cos'è questo liberalismo? È la libertà come fine messa da parte, — sul trono è la libertà formale, come metodo. Il principio è che, per avere la libertà, è mezzo la libertà: bisogna lasciare la società alle sue forze naturali. Come la natura produce con le proprie forze, ed, attraverso gradazioni e fluttuazioni, giunge al progresso, il che oggi specialmente è la tesi de' naturalisti;²

1. *Beccaria . . . giustizia*: cfr. la chiusa del capitolo sulla nuova scienza; *Storia*, pp. 742-3. 2. *de' naturalisti*: l'evoluzionismo darwiniano, fondato sullo sviluppo e le variazioni delle specie e sulla « scelta naturale ». Delle opere del grande naturalista inglese erano già diffuse in Italia *On the Origin of Species* (traduzione di G. Canestrini, Modena, Zanichelli, 1865) e *A Natu-*

così le forze della società agitandosi, avanzando e retrocedendo, riescono al progresso. C'è un po'¹ delle idee di Vico, diventate a poco a poco base di quella scuola. Quindi è respinta qualunque idea di violenza, venuta dall'alto o venuta dal basso, qualunque tutela o protezione dello Stato, perché spesso volendo accelerare troppo il movimento, si torna indietro.

Dunque codesta scuola è dottrinarica, formale, e la libertà per essa è una procedura? Certamente, e perciò in questa scuola liberale entrano uomini che hanno i fini più diversi, come su terreno comune: — i clericali che domandano libera la Chiesa, i conservatori che vogliono la libertà delle classi superiori, i democratici che vogliono la libertà delle classi inferiori, i progressisti che cercano andare innanzi senza sforzare la natura. È dunque un pandemonio, in cui si gittano persone di tutte le credenze e di tutte le opinioni. La libertà rimane come mezzo già convenuto; ma ognuno si riserba di usarne per fini diversi; chi per sostenere la Chiesa, chi per consolidare la società quale si trova, chi per altro.² La scuola a poco a poco, come tutte le scuole formali, diventa unione di diversi indirizzi e credenze, e ciò non può durare.

Gli uomini che vi entrarono presero nome particolare cavato dal loro fine.³ I clericali, i conservatori, i radicali erano tutti liberali; ma la libertà diventava aggettivo, — sorte che tocca sempre ad un nome che non rappresenta un fine, ma un mezzo.

Pure, a forza di eliminazioni, cacciando via i diversi partiti, rimase un gruppo credente nella libertà, che chiamossi per eccellenza liberale, ed aveva gli stessi fini di quelli che si chiamano amici del progresso e della democrazia; pur credendo di doverli modificare e coordinarli con la libertà presa qual mezzo. Sono i liberali, propriamente detti, intenti a tenersi in una via mediana fra le varie opinioni.

ralist's Voyage (traduzione di M. Lessona, Torino, Utet, 1872). Per il significato attribuito dal De Sanctis alle teorie del Darwin, si veda l'ultima sua conferenza, *Il Darwinismo nell'arte* (Napoli, Morano, 1883), ristampata dal Croce in *Scritti varii inediti o rari di F. De Sanctis*, ed. cit. vol. II, pp. 137-48; cfr. ora *Saggi critici*, a cura di L. Russo, Bari 1952, vol. III, pp. 315-25. 1. *un po'*: così nel «Roma». Nell'edizione Croce e successive, tranne Catalano: «qualcosa». Sulla base teorica della conciliazione e l'identità dell'ideale e del reale, si veda l'ultimo capitolo della *Storia*, pp. 818-9. 2. Così nel «Roma». Nell'edizione Croce e successive, tranne Catalano: «chi per sostenere la chiesa, chi per altro». 3. Così nel «Roma». Nell'edizione Croce e successive, tranne Catalano: «conforme al loro fine».

Quali sono i loro fini? Essi dicono: — Poiché tutti siamo convinti che mezzo al progresso deve essere la libertà, — cioè assicurare a tutti gli elementi sociali il loro sviluppo naturale senza ingerenze di forze estranee, sì che nobiltà, clero, borghesia, plebe, Comune, provincia sieno tante sfere con un centro comune d'idee a tutta la nazione, e ciascuna di esse con le idee proprie che la guidano al suo destino; — poiché la società è divisa in elementi diversi, ciascuno con la sua ragione di essere, — poiché la libertà vuole tutte queste forze lasciate al loro indirizzo naturale, come richiede la natura e la storia, in che modo raggiungere questi fini?

Guardiamo alla religione. Fra questi liberali c'è chi non crede, ci sono anche gli atei, i razionalisti; ma guardano dal punto di vista politico, e si han formato un ideale prossimo da raggiungere, anche rispetto alla religione. Dice Gioberti: — Voi gridate: Abbasso i preti! ma essi ci sono, né si possono mandar via. — Riconoscendo gli elementi che si trovano nella società, e confidando nella trasformazione successiva di essa, i liberali sostengono: — La religione c'è, è un fatto sociale, quindi ognuno creda quel che vuole, poiché non solo v'è la religione, ma è questa o quell'altra. — E permettetemi lo dica anch'io; c'è stata, c'è e ci sarà. Essa non solo è fede, ma anche sentimento, ed ha radici in una facoltà immortale del cervello umano, la facoltà dell'ideale. Sapete che fra tutti gli esseri viventi l'uomo si distingue perché solo ha il sentimento religioso, la forza di uscire dalla sua individualità e sentirsi non il tutto, ma frammento dell'ordine e dell'armonia universale. Questo sentimento del «di là» nessuno potrà mai ucciderlo, perché ha base nell'*excelsior*, nella facoltà della perfezione.

Però qui non si tratta soltanto di riconoscere che c'è la religione, nella società c'è questa o quella credenza religiosa. Ed i liberali dicono: — Perché voi credete così o così, volete con le leggi mutare i fatti e imporre che tutti credano, per esempio, a quanto dice la scienza; e se una religione è irragionevole pretendete pigliare la spugna e cassarla? Ogni religione non è perfetta, la cattolica specialmente è in decadenza. Bisogna, dunque, non attaccare di fronte i fatti, ma con la propaganda, con l'istruzione, ritornare la religione alla purità antica e conciliarla con le idee moderne. — L'aspirazione ad una religione siffatta è uno dei caratteri principali di quei liberali, di cui è prototipo Alessandro Manzoni.

Rispetto alle classi sociali, la scuola liberale crede che a torto

il secolo decimottavo diceva: — Non più clero, non più nobiltà, non più titoli. — Tutta questa roba ci è, nonostante le rivoluzioni ripullula, e, volere o no, se voi la spregiate, continua ad aver gran potere, anche su uomini illuminati.¹ — Io conosco più di un democratico il quale si sente onorato sè riceve un invito da un conte o da un principe, benché creda che ciò sia un pregiudizio. Quante lettere ho vedute di gente che anelava al titolo di cavaliere o di commendatore! Che importanza si dà a quelle croci! E c'è l'aristocrazia più seria, la «bancocrazia», l'aristocrazia del danaro. Declamate quanto volete contro chi ha danaro; ma nei bisogni dovete fargli di cappello, e se uno è milionario, anche cretino, quella parola «milionario» vi fa piegare le spalle. È puerile scagliarsi contro questa doppia aristocrazia, quando c'è.² La società bisogna accettarla come si trova e migliorarla man mano, diffondendo la coltura e la istruzione, sicché impari a stimare non quel che viene dalla fortuna, ma quel che viene dal proprio lavoro e dall'ingegno, ed a poco a poco all'aristocrazia fittizia si sostituisca quella del sapere. — Questo è uno de' desiderati, — dice Gioberti; — ma quando verrà? Intanto un governo savio deve tener conto di questi elementi e trovare appoggio non nell'ingegno soltanto, ma anche nel danaro, nei titoli, nel clero.

E guardiamo, in terzo luogo, alla plebe. È bello gridare «Eguaglianza di diritto ed eguaglianza di fatto», — come se fosse un ideale prossimo. Tutto questo è utopia, lontana dallo stato reale della società. Il male, sventuratamente, è grave ed un decreto non può proclamare: — Ordiniamo e comandiamo che i poveri sieno ricchi e la plebe sia istruita. — Bisogna attendere lo svolgimento naturale delle cose, ed intanto affrettare il movimento mercé l'istruzione

1. *se voi . . . illuminati*: così nel «Roma». Nell'edizione Croce e successive, tranne Catalano: «ancorché voi la spregiate . . .», pur su uomini illuminati».

2. *quando c'è*: così nel «Roma». Nell'edizione Croce e successive, tranne Catalano e Muscetta: «poiché esiste». Nella lezione conclusiva dell'anno precedente, dedicata al liberal-cattolicesimo della scuola lombardo-piemontese: «Gioberti diceva: — Morte a' preti! — Ma i preti ci sono e non potete ucciderli, e se anche lo poteste, poiché l'opinione pubblica non si uccide, risorgono. — Morte a' nobili! — Ma non si distruggono i privilegi e le distinzioni di classi con la morte, bensì con l'istruzione e con l'educazione. In Italia sono diverse classi. Volendo fare una politica di "combattimento" (frase di oggi) attaccare violentemente gli avversarii, ci divideremo e non potremo ottenere l'indipendenza. — Così fondamento della politica degli uomini di Stato italiani fu promuovere la tregua nelle lotte interne, per unire le forze di tutti . . .»; cfr. *La scuola cattolico-liberale*, ed. cit., p. 341.

e la beneficenza. Neghiamo a quelle classi il diritto di voler migliorate immediatamente le loro condizioni; ma vogliamo istruirle e beneficarle. Da ciò gli asili infantili, le casse di risparmio, le società cooperative e tutt'i mezzi per diffondere l'istruzione e migliorare le condizioni economiche delle moltitudini.

Poste queste idee, già potete vedere quali sono gli scrittori a cui accenno; — capite subito Manzoni, Rosmini, Gioberti, D'Azeglio, Cantù, Tommaseo e gli altri, diversi per merito, per stile, per lingua, ma tutti aggirantisi nello stesso cerchio d'idee. Quel contenuto astratto, quelle idee generalissime, le vedete muoversi con vario indirizzo in codesti scrittori e diventare la letteratura della scuola liberale.

Per questa scuola gli scrittori del secolo passato, i quali credevano poter raggiungere con la forza un ideale molto lontano, sono utopisti, giacobini, rivoluzionari e, come li chiamava Napoleone, «ideologi». E la nuova scuola dice: — Coloro, volendo giungere ad un fatto, seguirono un corso di idee; noi, volendo giungere ad un fatto, seguiamo un corso di fatti; invece di consultare la logica mentale, consultiamo la logica della storia, e consideriamo la società non come un prodotto del nostro cervello, ma come una cosa reale, che noi troviamo. — Così la scuola liberale si trasforma in iscuola storica, — ed il primo grande avvenimento letterario del secolo nostro è la grande importanza che acquista la storia. I grandi scrittori del secolo passato costruivano e lavoravano con l'immaginazione tragedie, drammi, poesie. Nel secolo nostro la storia sta a base anche dei lavori d'immaginazione, e quindi vedete romanzi storici e tragedie storiche, e storie speciali, principalmente del Medio Evo. Tutti questi elementi reali sono opposti agli elementi utopistici del secolo passato.

Non crediate però che la storia, tutto ad un tratto si sostituisca all'ideologia od alla metafisica. Oggi ci avviciniamo a questo, e le scienze detronizzano la metafisica; ma allora era viva la lotta fra il movimento metafisico e lo storico; e vi spiegate così perché molti scrittori seguono il cammino della storia ed altri l'idealismo come Byron, Schiller, Goethe, — poiché quello che dico riguarda non solo l'Italia, ma tutta l'Europa civile.

Secondo fatto notevole nella letteratura è lo sparire a poco a poco dell'ideale, sostituito dal «vero». L'ideale che regnava da tanti secoli sparisce anche dalla terminologia, ed oggi, per esempio, non si parla più dell'ideale, e si dice: «togliere dal vero», invece del-

l'antico «idealizzare». Qual è la differenza? Base dell'ideale è il cervello abbandonato a sé stesso; base del vero è la natura e la storia com'è stata fatta. Questa differenza è ancora in fondo al movimento artistico, e vi sono pittori che, con frase barbara, dicono di attenersi al «verismo», ed anche il nostro Cossa, in una prefazione, dice che ritrae dal vero.¹

L'ideale è lo scopo che si crede concesso all'umanità, veduto astrattamente, senza tener conto degli ostacoli e delle condizioni di fatto. Così, volendo opporci alla opinione di qualcuno quando crediamo che parli di cosa non attuabile, gli diciamo: — Questo è un ideale.

Il «vero» non è la negazione dell'ideale, per la scuola di cui ci occupiamo. Più tardi altri lo negheranno; ma nel primo periodo il vero è l'ideale stesso limitato e misurato dalle condizioni di fatto: così lo intende la scuola liberale e Manzoni, che è ingegno profondamente idealista, ma per natura e per arte e per l'ambiente ha la disposizione di cogliere l'ideale, vedendo subito ciò che gli è contro ed intorno, gli elementi positivi che possono regolarlo e limitarlo. Egli allora soltanto crede averlo raggiunto, quando può rappresentarlo in mezzo a tutte le condizioni storiche. Ciò vi richiama a mente una formula che vi ho sviluppata a lungo: — il vero è la misura dell'ideale.²

Da tutto questo quale conseguenza deriva per la letteratura? Coloro che hanno innanzi l'ideale, e sentono viva fede, perché l'ideale è religione, e credono alla prossima attuazione di esso, lo amano e vogliono travasarlo dall'anima loro in quella dei lettori. Perciò hanno forma splendida, fiorita, efficace, evidente, che spesso

1. *pittori . . . vero*: i primi paesisti (Bonolis, Palizzi) e successivamente i seguaci della «scuola di Posillipo»; cfr. P. Villari, *La pittura moderna in Italia e in Francia*, Firenze 1879, e D. Morelli - E. Dalbono, *La scuola napoletana di pittura nel secolo decimonono*, a cura di B. Croce, Bari 1915. Per i rapporti del De Sanctis con l'ambiente artistico napoletano, si veda L. A. Villari, *I tempi, la vita, i costumi e gli amici di F. S. Arabia*, Firenze 1903, pp. 657-70. Quanto al Cossa, per cui cfr. la conferenza cit. sul darwinismo e, nel nostro volume, quella su *Zola e L'Assommoir*, p. 1077, si riferisce alla professione di poetica, contenuta nel «prologo» del *Nerone* (1871): «Credo che l'autor s'attenne / a quella scola che piglia le leggi / dal verismo . . .». 2. *la misura dell'ideale*: si vedano le lezioni manzoniane del 1871-72, in particolare la nona, sul senso del limite e la dodicesima, dedicata a *La forma dei Promessi sposi*; cfr. il volume complessivo *Manzoni*, ed. cit., pp. 245 e 289 sgg. Un'applicazione più generale della formula si può vedere nell'articolo *La misura dell'ideale*, pubblicato nel «Diritto» del 31 dicembre 1877; in *Scritti politici*, a cura di G. Ferrarelli, Napoli 1895, pp. 150 sgg.

degenera nel rettorico e nel convenzionale quando c'è la passione a freddo, quando si simula quel che non è dentro. Per darvene un esempio, questo difetto trovate anche in Foscolo, nei suoi momenti di cattiva disposizione.

Al contrario, gli scrittori che hanno per obbiettivo il « vero », cercano eliminare quella forma convenzionale e rettorica, e domandano che sia non la più eloquente e la più efficace, ma la più chiara e la più precisa, — cioè che risponda più agli elementi positivi in cui collocano l'ideale. La scuola idealista, di cui è tipo nel secolo XVIII Rousseau e che comprende Beccaria e Filangieri, ha forma rettorica ed animata come di predicatore, il quale, col Vangelo in mano, cerchi fare impressione. La scuola del vero vuole non la veemenza, ma la precisione e la chiarezza.

Lo stile, che prima aveva a carattere l'eleganza, si volge appunto a quelle due qualità, precisione e chiarezza. E tutto ciò ha anche grande influenza sulla lingua. Quella degli idealisti è la lingua « aulica », cortigiana, illustre di Dante, desunta da' letterati del Cinquecento, « fazionata », ¹ manifatturata, senza esempio in alcuna parte della nazione, e che perciò degenera facilmente in lingua accademica. Nelle scuole di oggi l'indirizzo è perfettamente contrario; la lingua è naturale, cioè, siccome ² si vuole il progresso naturale e libero, la lingua esclude tutti gli elementi d'imitazione che la impregnavano e si accosta al parlare vivo, popolare. Obbietto ³ della lingua non è più fare impressione artificiale, ma rendere il pensiero nel modo più semplice e più chiaro. Poiché, come sapete, la parola è segno dell'idea, si vuole la parola che esprima l'idea più celeramente e più acconciamente.

Ora, se scendiamo da queste altezze a guardare gli scrittori, capite perché misi alla testa della scuola liberale Alessandro Manzoni. Egli ha tutte quelle idee, ha tutte le qualità che v'ho indicate come proprie della scuola stessa; è sempre positivo, anche nella rappresentazione di elementi poetici, e la sua forma, il suo stile, la sua lingua sono quali ora vi ho detto.

Lo trovate sempre collocato in mezzo agli elementi di fatto, anche quando idealizza e mira al trionfo d'un'idea astratta. Sde-

1. *fazionata*: arcaismo di stampo purista, qui in accezione negativa: « artefatta ». 2. *siccome*: così nel « Roma ». Nell'edizione Croce e in tutte le successive: « poiché ». 3. *Obbietto*: così nel « Roma ». Nell'edizione Croce e successive, tranne Catalano: « Scopo ».

gna tutti gli artifizi e intende solo a rendere con precisione il suo pensiero; ed è popolare senza trivialità.

Queste qualità non le vedete negli scrittori suoi seguaci. Gioberti è rettorico con magnificenza, Rosmini astratto ed arido, Cantù diluito, D'Azeglio troppo affettuoso e sentimentale.

In alcuni seguaci è degenerazione, in altri progresso. La degenerazione è in Tommaso Grossi, in Carcano, e specialmente nella scuola napoletana,¹ dove tutto quel complesso d'idee non è più sentito, è ridotto a mero romanticismo, ad una nuova Arcadia: ultima fase di questa degenerazione è la «letteratura popolare» di oggi.² L'armonia ch'è in Manzoni, si rompe: nasce una tendenza conservativa e reazionaria, rappresentata da Rosmini, da Cantù, da Tommaseo, ed una tendenza progressista; cioè quando il movimento sociale diventa più vivace, e le cospirazioni si mutano in dimostrazioni ed in aperte ribellioni, e l'atmosfera si riscalda e si accende, — allora gli stessi seguaci di Manzoni fanno un passo verso i democratici. Due uomini eminenti segnano questo passaggio, Gioberti come filosofo, D'Azeglio come artista.

Eccovi brevemente riassunto tutto il periodo letterario intorno al quale abbiamo lavorato. Manzoni sta in mezzo fra la sua degenerazione³ ed il progresso. Rimane ora da considerare la transizione alla scuola democratica, di cui è capo un uomo non pari a Manzoni per facoltà letterarie ed artistiche, ma a lui superiore pel carattere, pel foco che lo spinge all'azione — Giuseppe Mazzini.

2. LA SCUOLA DEMOCRATICA⁴

L'ideale risorge nella scuola democratica, la quale lo ha sempre innanzi, vivo e presente, ammesso con piena fede e col cuore caldo, non solo come dottrina, ma anche come sentimento. E que-

1. *Grossi . . . napoletana*: si vedano le lezioni dell'anno precedente, in particolare la quarta, dedicata alla degenerazione della scuola manzoniana nel Grossi e in Giulio Carcano; e le successive sulla letteratura meridionale, dal Baldacchini al Parzanese, da Domenico Mauro al Padula, d'ispirazione byroniana e hughiana; in *La scuola cattolico-liberale*, ed. cit., pp. 57 sgg. Qui, sommariamente, si riferisce soprattutto al «vuoto fantastico» del Parzanese, nonché ai limiti ideologici ed espressivi della scuola romantica meridionale. 2. Cfr. il discorso *La scienza e la vita*, p. 1064 e relativa nota 1. 3. *la sua degenerazione*: così nel «Roma». Nell'edizione Croce e successive, tranne Catalano: «la degenerazione». 4. Pubblicata, come si è detto, nel «Roma» dell'11 e 12 febbraio, con la nota: «Crediamo bene avvertire ancora una volta che queste appendici sono semplici riassun-

sto ideale è una nuova società fondata sulla giustizia distributiva, sull'eguaglianza di diritto, la quale nei più avanzati è anche eguaglianza di fatto. Dalla eguaglianza nasce per conseguenza il concetto di popolo, – sostituito a ciò che una volta significava plebe, – perché sotto il regno della disuguaglianza la società è divisa in varie classi. Al concetto di popolo si accoppia quello di libertà, ed in questo sistema la libertà non è procedura o metodo, ma sostanza. Dov'è ineguaglianza, la libertà può trovarsi scritta nelle leggi, nello Statuto; ma non è cosa reale, perché durano le classi; né è libero¹ il contadino che dipende dal proprietario, non è libero il cliente che resta sottomesso al patrono, non è libero l'uomo della gleba assoggettato al lavoro incessante de' campi.

Comprendete che queste idee menano alla *res publica*, – la quale non è il governo di questo o di quello, non è potere arbitrario o dominio di classi: – è il governo di tutti.

In generale può dirsi che questo sia l'ideale democratico, comune al secolo XVIII ed al XIX; ma c'è grande differenza ne' metodi. La democrazia del secolo passato fu insurrezione in nome de' diritti e della libertà dell'individuo contro l'onnipotenza dello Stato, contro l'arbitrio, il dispotismo e la tirannide. In cima alla società era l'«*État c'est moi*» di Luigi XIV, e la società stessa era organizzata in associazioni legali, clero, nobiltà, maestranze, corporazioni, che pretendevano proteggere l'individuo e riuscivano invece a schiacciare ogni iniziativa. La rivoluzione fu la proclamazione dei diritti individuali rimpetto allo Stato ed a quelle associazioni. Mentre in Grecia ed in Roma, ed anche nel Medio Evo, lo Stato era fine e l'individuo mezzo, – secondo la teoria di cui ci occupiamo, l'individuo è fine, e, come disse Emilio de Girardin,² lo Stato è una grande compagnia di assicurazione della libertà individuale. – Tale dottrina diventò fatto, e fu proclamata nella famosa Dichiarazione de' diritti dell'uomo, confermata dalla Convenzione, ed è la base del diritto moderno.

ti delle lezioni, come si possono raccogliere mentre parla il professore». 1. *né è libero*: così nel «Roma». Cortese e Muscetta: «non è libero». 2. *de Girardin*: Émile de Girardin, scrittore, uomo politico e polemista francese (1806-1881), fondatore del primo grande quotidiano parigino, la «Presse» (1836). Sostenitore di Molé e di Guizot, nel '48 appoggiò la Repubblica. Esule, per pochi mesi, dopo il colpo di Stato bonapartista, mantenne una posizione di «conservatore progressista», auspicando una «rivoluzione dall'alto». Gran numero di suoi articoli sono raccolti in *Questions de mon temps*, 10 voll., 1864-72.

— Ma che cosa sono gl'individui? — si dice. — Atomi erranti. — Ch'è questa libertà individuale dirimpetto al potente organismo delle classi superiori? — Perché la libertà sia efficace, base dell'organismo sociale nuovo non dev'essere la libertà, ma il come assicurarla; dev'essere una forma primitiva, rudimentale, di associazione, il Comune; bisognando partire non dall'uomo isolato, ma da un ente collettivo. Il Comune dirimpetto all'individuo non dev'essere fine, ma mezzo; e lo Stato dev'essere mezzo ad assicurare la libertà del Comune. Sì che iniziativa e libertà, in questo sistema, l'ha il Comune, tutelato da un organismo superiore.

Però, come i pesci grossi mangiano i piccoli, e gli uomini più potenti tengono sottomessi i più deboli, così i Comuni grossi schiacciano i comunelli. La libertà del Comune è dunque fittizia. — Di qui nacque il principio della federazione de' Comuni, il quale, ampliato e svolto, dovrebbe finire agli Stati Uniti di Europa. La *Commune* di Parigi è risultato logico di questo sistema.¹

Ma in questa democrazia che dall'individuo arriva fino alla federazione europea, sorge un ramo potente il quale introduce nel sistema un nuovo elemento. È proprio la democrazia tedesca, italiana, polacca, ungherese, la democrazia che non aveva ancora patria e voleva acquistarla o riacquistarla, e sentiva vivamente il bisogno di possederla prima di pensare a qualcos'altro. Costoro dicevano: — Dal Comune alla federazione europea c'è un salto mortale: innanzi tutto è necessario un gruppo di Comuni simili per lingue, per costumi, per tradizioni, per storia, — la nazione. — Così si pone a principio fondamentale della democrazia moderna la costituzione delle nazionalità. La democrazia francese in questa questione non era interessata, perché aveva una patria, né le importava costituire le altre nazioni. Mentre i democratici francesi potevano tirar diritto, gli altri dovevano lavorare a formarsi la patria. Ma, bisogna dirlo per rendere loro giustizia, finché la lotta durò, i democratici che non ci avevano interesse diretto, aiutarono la formazione delle nuove nazionalità. Allora la Francia fu grande: dopo, staccatasi da questo lavoro, rimase isolata.

I frutti delle dottrine che ho esposte, tutti li conoscono. Ne nacque il movimento che riuscì all'unità italiana ed all'unità germanica, ne nacque l'autonomia ungherese e la costituzione del

1. *sistema*: la federazione dei comuni liberi, uno dei principi fondamentali del programma rivoluzionario della *Commune*.

regno greco.¹ E vi spiegate perché il movimento continui in altre parti, e le popolazioni slave aspirino all'autonomia, ed autonomia voglia fino l'Irlanda col suo *Home rule*.²

La formola antica era una dichiarazione principalmente di libertà, — la formola nuova abbraccia unità nazionale, indipendenza e libertà. Si vuol prima l'unità nazionale, di cui è conseguenza assicurare l'indipendenza nazionale, la quale, a sua volta, serve di base all'eguaglianza dei diritti ed alla libertà.

Tal è l'ideale democratico. Ora, con quali mezzi si crede poterlo raggiungere?

La scuola liberale diceva: — Si lasci la società a sé stessa, regni in tutto la libertà.

La scuola democratica non respinge *a priori* il principio, lo accetta in generale o, come si dice, in massima.

Vico inaugurò il sistema delle leggi storiche, Condorcet primo intravide la legge del progresso.³ Anche i democratici hanno fede nelle leggi storiche e nel progresso, ma non si acconciano a' mezzi della scuola liberale i quali, per non spenderci molte parole, chiamerò, con frase divenuta famosa, «mezzi morali». — Sono mezzi — sostengono i democratici — insufficienti, innanzi tutto, nel fatto, ed insufficienti in diritto, come teoria. — Insufficienti nel fatto, ed abbiamo già un esempio classico che lo dimostra. L'Inghilterra s'è formata per via di sviluppo successivo, storico e naturale. Certo, il mondo abbandonato a sé stesso arriverebbe al progresso; ma lentamente, poiché i minuti della natura e della storia sono secoli, e per giungere alle condizioni presenti, l'Inghilterra dovette attraversare lunghi secoli di lotte e di agitazioni.

1. *l'autonomia . . . greco*: la costituzione del regno autonomo di Ungheria, del 18 giugno 1867. Per il regno greco, più che il protocollo di Londra del 3 febbraio 1830, è probabile intenda il nuovo regime costituzionale, seguito alla rivoluzione del '62 e alla deposizione di Ottone di Baviera (trattato di Londra del 13 luglio 1863). 2. *Home rule*: «legge, o regola, di casa», motto del movimento irlandese per l'autonomia legislativa. 3. *Condorcet . . . progresso*: allude alla celebre *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* (1794). Anche nelle lezioni giovanili sulla filosofia della storia: «A Vico si deve l'idea che la ragione governa l'uomo, e all'Herder l'altra che la ragione governa il mondo progressivamente . . . Lavoisier e Condorcet, chiusi in carcere o presso a essere condotti a morte, celebravano il progresso»; cfr. *Teoria e storia della letteratura*, a cura di B. Croce, Bari 1926, vol. II, p. 135. 4. *mezzi morali*: allude alla formola adottata nei dibattimenti parlamentari e nella stampa dall'opposizione di Sinistra, sostenitrice dei «mezzi rivoluzionari» per la soluzione del problema unitario, soprattutto nel '67, dopo Mentana.

Lentamente si progredisce quando non c'è impulso di mano cosciente e vigorosa. Nel Medio Evo bisognava passassero dieci secoli perché si mutassero le condizioni della società; in tempi più avanzati, verso il '500 od il '600, almeno un secolo era necessario a realizzare un'epoca storica. Nella storia, in mezzo a fluttuazioni od ostacoli d'ogni sorta, vediamo i popoli andare innanzi a tardo passo.

Ed è anche un progresso irregolare. La natura e la storia lavorano su elementi diversi. Dove la coltura è più sviluppata, quello è più rapido; dove la coltura è ancora rudimentale, prossima alla barbarie, e lo stato economico non è adeguato a' bisogni dell'esistenza, esso è ineguale, anche nella stessa nazione. Se dunque si volesse seguire a questo modo il corso della natura, bisognerebbe rassegnarsi a veder costituita assai tardi la vera unità nazionale.

Come fare per affrettare l'azione del tempo e rendere equabile il movimento storico? Evidentemente ciò che manca al progresso cronologico, se così può dirsi, è la forza impulsiva ed assimilatrice che venga ad accelerare e rendere uniforme lo svolgimento delle forze d'un popolo. — Che fare co' diversi elementi sociali che la scuola liberale vuole lasciati a sé stessi, staccati l'un dall'altro perché si muovano come vien viene? Che svolgimento si può avere senza un centro cosciente, intelligente, volente, senza una forza impulsiva? — Una volta, per esempio, si andava in carrozza, tirati da' cavalli: centuplicatasi poi la forza impulsiva mercé il vapore, il movimento si è accelerato, centuplicato. E la forza impulsiva, eguagliatrice ed acceleratrice del movimento sociale, è l'ingegno, la coltura; altrimenti i diversi elementi sociali rimangono anarchici, disseminati, senza unità.

La scuola democratica, ammettendo i mezzi morali, vuole questo impulso, il quale deve partire dalla classe intelligente. — In una nazione c'è una parte¹ in cui la coltura tocca il punto più elevato; ce n'è altre stazionarie ed imbarbarite. Essere uomo intelligente, secondo i democratici, è diritto e dovere; — diritto, perché allora si hanno a superare minori ostacoli, si ottiene ossequio e riverenza; dovere, perché fa mestieri di operare per assimilarsi le classi rimaste indietro. Sì che codesto impulso è la santa missione dell'intelligenza.

Ma gli uomini e le classi intelligenti non sono ancora forze

1. *una parte*: nel *Roma*: «una parte di essa». La forma pleonastica fu già espunta dal Croce e successivi editori; restaurata dal Catalano.

legalmente sociali. Mezzo della democrazia per giungere al suo ideale, è riunire gli uni e le altre in un organismo sociale.

Due casi si possono dare. O lo Stato è libero, o è ancora dispotico. Se è libero, il problema è risolto subito, perché lo Stato libero è fascio di tutte le forze intellettuali, è la coltura diventata governo: allora esso ha la missione di mettersi alla testa del progresso. Invece, per la scuola liberale, lo Stato è neutro, indifferente, ateo. Però questa prima ipotesi non esisteva al tempo che si formò la democrazia moderna; lo Stato era dispotico, cioè la forza che doveva operare sulla parte stagnante, ignorante del popolo, era volta in senso opposto, a combattere le classi intelligenti, ad imbarbarire di più le stazionarie.

E poiché i liberali invocavano la libertà e la propaganda, i democratici rispondevano: — Che significato possono avere la libertà e la propaganda in uno Stato simile? — Evidentemente tutti gli sforzi dei democratici dovevano essere rivolti a mutare lo Stato, imitando un esercito che ha innanzi una fortezza e pensa prima d'ogni altra cosa a prendere la fortezza stessa, per poter voltare i cannoni contro quelli che se ne servivano prima. Allora la democrazia doveva dichiararsi in istato di guerra permanente, e primo dovere dell'uomo che voleva conquistare la libertà, era il diritto d'insorgere. Quindi i democratici dicevano alla scuola liberale: — Quando inculcate preghiera e rassegnazione, quando vi contentate di scriver libri e di propagare a poco a poco le vostre idee, riuscite a s fibrare il paese, a togliergli l'iniziativa, a lasciarlo avvilito sotto il terrore o corrompersi, perché la forza e la corruzione sono le armi della tirannide. Per tenerlo sveglio non dovete assopirlo co' mezzi morali, ma trovare uno sprone acuto che lo faccia star sempre sul chi vive. Da ciò la necessità dell'insurrezione. Quando si può apertamente mostrare le proprie opinioni, è dovere di ciascuno manifestarle anche nelle dimostrazioni. E se non si può pubblicamente, si ha il dovere di raccogliersi, di affiliarsi, di organizzare la setta e cospirare. Giunta la cospirazione a formare un manipolo, comunque debole, bisogna protestare a mano armata e consacrare la causa col martirio. E se a forza d'insurrezioni potete riuscire a destare tutte le forze del popolo, allora è il momento del *tocsin*, della rivoluzione.

Questi principii della scuola democratica vi spiegano la storia del nostro paese e di Europa negli ultimi anni. Oramai si

tratta di semplici dottrine: fortunatamente, siamo giunti a costituire la nazione col concorso di tutte le scuole, e posso dirvi che la democrazia santificava fino l'assassinio, opponendo alle uccisioni legali della magistratura dipendente, l'assassinio dettato da convinzioni indipendenti, puro, disinteressato compiuto per fede cieca ne' principii, con sacrificio di sé.

Così purificato, esso s'innalzava sino all'eroismo per cui rimasero celebri nella storia antica i nomi di Bruto, di Armodio, di Aristogitone. Alla formula della scuola liberale, rispetto all'ideale, fu opposta da' democratici l'altra: «unità, indipendenza, libertà». E poiché i democratici scrivono anche trattati filosofici e quindi credono doversi servire di formule, ne hanno un'altra che comprende i mezzi da essi prescelti: «pensiero ed azione».

Il pensiero, in sé, inattivo, è vuota astrazione — sostenevano essi; — gl'italiani finora sono stati letterati, non pensatori: il pensatore vero deve essere uomo d'azione, il pensiero che non voglia rimanere vuoto ed astratto, deve essere azione.

C'è un altro carattere per il quale la nuova democrazia differisce dall'antica. Questa fu materialista ed atea per effetto della dottrina del sensismo da cui nasceva, e perché, non ammettendosi l'essere collettivo, tutto cominciava e finiva all'individuo. La nuova ha quasi una faccia apostolica e profetica e piglia a punto¹ di partenza la ricostituzione del sentimento religioso.

Se la religione, come vedemmo, è la forza di uscire da sé e sentirsi in un tutto, se la nuova democrazia mette a base della sua dottrina non l'individuo ma l'associazione, l'essere collettivo, — da ciò era facile passare al concetto dell'armonia universale. Quindi per i democratici sopra la natura e la storia c'è un ordine di cose divino, ideale di cui appunto la natura e la storia sono lenta attuazione, attraverso ostacoli e difficoltà, sino all'umanità, o, come dicono, al popolo eguale e libero.

Quali sono le conseguenze letterarie delle idee esposte? Sentite già che una letteratura fondata su di esse ha caratteri non solo diversi, ma opposti a quelli della scuola liberale. I liberali volevano procedere per ordine didattico, e chiamavano² «ideologi» gli avversari. I democratici posano il loro sistema sull'ordine

1. *a punto*: così nel «Roma». Nell'edizione Croce e successive, tranne Catalano: «come punto». 2. *volevano . . . chiamavano*: così nel «Roma». Nell'edizione Croce e in tutte le successive: «vogliono . . . chiamano».

dell'idee, su quell'armonia universale, e chiamano «dottrinarii» gli avversari. Là si parte dallo stato effettuale¹ della società, qui si parte dall'ordine ideale su cui deve fondarsi la società: — da un lato avete ciò ch'è, dall'altro ciò che dev'essere.

La storia nella scuola liberale è riguardata con imparzialità, dal punto di vista delle investigazioni esatte, perché si cercano soltanto i fatti, come fatti. Per l'altra scuola la storia è mezzo ad attuare e propagare le idee; perciò si fa appassionata e parziale, come si vede nell'*Assedio di Firenze* del Guerrazzi,² e fino in alcuni romanzi di quelli che formarono il legame fra le due scuole, — fino nei romanzi di Massimo d'Azeglio.

Altra differenza è rispetto all'«ideale». La scuola liberale, come letteratura, parte dal vero e rigetta l'ideale ch'essa considera astrazione metafisica, oppure lo accoglie collocandolo nella realtà e nella storia. I democratici non concepiscono una letteratura che abbia fondamento nel vero considerato a quel modo, nell'ideale misurato e limitato, anzi fanno dell'ideale il piedistallo della letteratura.

Guardando le cose in astratto, la scuola democratica è la ragione come dottrina. Cosa è quel vero dei liberali che cangia continuamente, secondo gli ostacoli, le occasioni, i tempi? Cos'è quel vero di oggi che sarà falso domani? — Non vedete, — essi dicono agli avversari — che mettendovi in questa verità relativa, scambiate i principii con l'opportunità, saltate da un principio all'altro, e riuscite allo scetticismo ed all'indifferenza, i quali hanno ucciso la religione ed uccideranno la patria? Al contrario, ciò che importa di più è riserbare alla politica le questioni di opportunità, ed inoculare nel popolo almeno la fede nella nostra idea.

Da ciò vedete perché nascano lavori in cui l'ideale è avvolto nelle circostanze di fatto, e lavori in cui esso somiglia ad un «credo»; — vedete perché Mazzini, Saint-Simon, ecc. sieno non solo fondatori

1. *effettuale*: così nel «Roma», riecheggiando Machiavelli (*Principe*, xv, 1). Nell'edizione Croce e nelle successive, tranne Muscetta: «attuale». 2. Oltre agli accenni contenuti nel discorso *A' miei giovani* e nelle lezioni (cfr. *La scuola cattolico-liberale*, ed. cit., pp. 316-7 e *Mazzini e la scuola democratica*, ed. cit., pp. 188-9), si veda il saggio *Beatrice Cenci, storia del secolo XVI*, di F. D. Guerrazzi, apparso nel «Cimento» di Torino, anno III, vol. v (1855) e compreso in *Saggi critici*, fin dalla prima edizione (1866). Cfr. anche la nota 3 di p. 1125. Per il d'Azeglio, oltre al discorso commemorativo, *Massimo d'Azeglio; parole di F. De Sanctis* (Napoli 1866), ristampato in *Nuovi saggi critici*, fin dalla prima edizione (1872), cfr. *La scuola cattolico-liberale*, ed. cit., pp. 307-36.

di nuove società, ma anche di nuove leggi e di nuove credenze.¹

Per conseguenza, lo stile nella scuola liberale è analitico, storico, direi scientifico, — perché concependosi l'ideale attorniato dalle circostanze storiche, si ha continuo bisogno di analizzare queste circostanze, maestro Manzoni; — ed il linguaggio acquista precisione talvolta quasi scientifica. Ne' democratici lo stile è sintetico e poetico. Sintetico, perché, partendo da un ordine ideale già ammesso senza discussione, essi non hanno bisogno di analizzare i fatti che per loro sono secondari ed accidentali, e perciò essi pronunziano² quasi *ex tripode*,³ da oracoli, per mezzo di massime in cui credono ed in cui, mercé un certo affetto e calore, cercano far credere gli altri.⁴ — Ed è poetico, perché, quando uno non solo crede all'ideale, ma lo ama fino al punto da offrire la vita per esso, fino al martirio, questo calore di sentimento penetra nello stile e vi rende impossibile la precisione storica e scientifica: la passione lo impregna, e vi traboccano tutte le agitazioni di questo povero cuore umano, l'ironia, l'umorismo, il sarcasmo, l'indignazione, ecc. Lo stile si fa colorito, si fa simile ad un'orchestra in cui ogni corda corrisponda ad un moto del cuore. Infatti, leggendo Lamennais⁵ ed altri di questa scuola, vi trovate un fare biblico, espressione del secondo carattere del quale vi parlo.

1. *Mazzini* . . . credenze: al Mazzini sono dedicate le prime lezioni del corso; cfr. *Mazzini e la scuola democratica*, ed. cit., pp. 25-72. Per il suo linguaggio e le sue formule, si vedano anche *Storia*, p. 838, e il saggio sul mondo epico lirico del Manzoni, pp. 1028-9. Quanto al Saint-Simon, si riferisce specialmente al saggio *Nouveau christianisme* (1825); e si tenga presente il profondo influsso esercitato dall'utopista francese anche in Italia, nel campo filosofico-sociale, durante la prima metà dell'Ottocento. 2. *essi pronunziano*: così nel «Roma». Nell'edizione Croce e successive, tranne Catalano: «pronunziano». 3. *ex tripode*: riecheggiando ironicamente lo stesso Mazzini: «I letterati che parlano dal tripode oracoleggiando»; cfr. il *Saggio sopra alcune tendenze della letteratura europea nel secolo XIX*, in *Scritti editi e inediti*, Milano, Daelli, 1861, vol. II, p. 134. 4. *cercano* . . . *altri*: così nel «Roma». Nell'edizione Croce e successive, tranne Catalano: «cercano di far che gli altri credano». 5. *Lamennais*: cfr. anche *Storia*, pp. 221, 815 e 818, e in particolare il saggio sulla versione della *Divina Commedia*, pubblicato nel «Cimento», anno III, vol. VI (1855) e compreso in *Saggi critici*, fin dalla prima edizione (1866). Sulle *Paroles d'un croyant* e le reazioni del Puoti, si veda *La giovinezza*, cap. XXVII. Per il colorito della sua prosa, accostato agli accenti biblici e declamatorii del Mazzini, non è da escludere che il De Sanctis avesse in mente il giudizio entusiastico dello stesso Mazzini sul Lamennais scrittore; cfr. il saggio *Condizioni presenti della letteratura in Francia* (1839), in *Scritti*, ed. cit., vol. IV, p. 171. In proposito, si veda C. Muscetta, introduzione a *Mazzini e la scuola democratica*, ed. cit., p. XXII.

La scuola liberale ha pure le sue corde, principalmente l'ironia, di cui fa tanto uso Manzoni. Però l'ironia manzoniana è il sorriso d'un uomo superiore che critica la società e ne mette in rilievo le debolezze, le compatisce e le tollera perché le comprende; tale ironia non è soltanto colorito, ma ancora lo spirito della forma.

L'ironia democratica non è sorriso, non è coperta da amabilità, è scoperta come pugnale acuto e brillante: sottoposta alle vicende della passione, quest'ironia dura poco e si muta in furore, in entusiasmo, ecc.; è appena una punta che, fatta la ferita, non è più quella: è un sentimento, mentre nella scuola opposta è sistema.

Negli scrittori liberali la lingua si accosta al popolo, alle classi inferiori, alla lingua viva e corrente, perché loro fine prossimo è usare i mezzi morali, propagare le loro dottrine. Ne' democratici è solenne, letteraria, e talvolta anche convenzionale, perché essi non mirano ad istruire, ma a scuotere e ad infiammare. Là somiglia ad un discorso, qui ad un proclama di generale d'armata, fatto sul campo di battaglia per animare i soldati.

Per riassumere, una scuola ha per principio un ordine storico, il vero; – l'altra un ordine d'idee, l'ideale; – una ha stile analitico, l'altra sintetico; – la prima ha lingua prossima alla parlata, la seconda lingua solenne, quasi apostolica, talvolta degenerante nel retorico, perché non sempre si ha calore, oppure il calore è fittizio.¹ – Ecco perché molti libri della scuola liberale sono divenuti popolari, e quasi nessun libro della scuola democratica si può dir tale davvero.

Ora possiamo venire senz'altro a parlare de' principali scrittori della scuola democratica. Ma innanzi tutto vo' fare una considerazione, la quale vi riuscirà consolante.

Da quanto ho detto parrà che gli attriti delle due scuole, armate l'una contro l'altra, dovevano menare al caos, non alla costituzione dell'unità nazionale. Infatti nella storia italiana molte cadute e reazioni si devono alle lotte interne di esse. Perché operassero insieme nel momento supremo, bisognava che la scuola liberale avesse avuto un uomo abbastanza di genio per sprezzare il sistema, e, pur essendo conservatore, volgersi all'azione.² E ci voleva dall'altra parte un uomo di spirito abbastanza elevato, per-

1. *calore . . . fittizio*: così nel «Roma». Nell'edizione Croce e successive, tranne Catalano: «calore schietto, onde si casca nel fittizio». 2. *un uomo abbastanza . . . azione*: così nel «Roma». Nell'edizione Croce e successive,

ché, vedendo l'impresa vicina ad essere compiuta dall'odiata monarchia, e strappato alla democrazia quel potere che ogni partito agognava, avesse steso risolutamente la mano agli emuli. L'Italia è stata felice, perché a costituirla han lavorato insieme il genio di Cavour ed il patriottismo di Garibaldi. Ecco perché questi due uomini, i quali si sono combattuti in vita, dalle nuove generazioni saranno messi sullo stesso piedistallo e considerati l'uno complemento dell'altro, entrambi fattori necessari del risorgimento nazionale.

Giunti qui, potete comprendere il disegno delle nostre investigazioni. Vi presenterò innanzi tutto Giuseppe Mazzini, il quale, mentre Manzoni toccava l'apogeo della sua gloria, era, ancor giovinetto, a meditare la Giovine Italia nelle prigioni di Genova.¹ Accanto a lui primo, non come pensatore ma per l'azione, vi mostrerò il filosofo² della scuola, Niccolini, ed il poeta lirico, Berchet. Poi questo contenuto democratico ve lo farò vedere maneggiato fino al più schietto umorismo in Guerrazzi. Infine considereremo i due scrittori, ultimi nel cammino ideale della storia, uno che gitta un allegro sorriso su tutto quel movimento, l'altro che chiude il movimento con la sua profonda malinconia, Giusti e Leopardi.³

tranne Catalano: «un uomo di genio capace di sprezzare il sistema, e che, pur essendo conservatore, si volgesse all'azione». 1. di Genova: in effetti, di Savona (1830-31). 2. filosofo: così nel «Roma». Muscetta legge: «filologo». Sulle tragedie del Niccolini, «non nato artista», cfr. la lezione tredicesima; *Mazzini* cit., pp. 199-211. Per il Berchet, considerato la maggiore figura della scuola democratica, si vedano *Storia*, pp. 839-40, le quattro lezioni del corso, tutte incentrate sulla rivalutazione (contro i giudizi del Mazzini e del Settembrini) del «vero poeta lirico»; *Mazzini* cit., pp. 103-84, e le lezioni giovanili: «Anzi sorse allora tra noi un solenne poeta, che fu il più spiccato rappresentante dell'elemento sociale e italiano» (*Teoria e storia* cit., vol. I, p. 169). Certamente ispirate dal fervore di codeste lezioni e dal clima della prima scuola napoletana, uscirono a Napoli, nel '48, due edizioni delle poesie del Berchet: una a cura di Agostino Magliani, l'altra di Luigi La Vista (entrambe le prefazioni sono ristampate nelle *Opere complete* del De Sanctis, a cura di N. Cortese, *Memorie e scritti giovanili*, vol. II, pp. 256-60). 3. Mentre al Leopardi dedicò le lezioni del 1875-76, che costituiscono il nucleo dello *Studio* cit., al Giusti dovette rinunciare, e con rincrescimento. «Mi trovai infine, che non avevo detto nulla del Guerrazzi, né del Giusti e me ne dolsi assai, specialmente di quest'ultimo, degno di uno studio apposito e maturo» (cfr. l'introduzione cit. allo *Studio su Giacomo Leopardi*); si vedano, inoltre, il saggio del '55 *Giudizio di Gervinus sopra Alfieri e Foscolo* («Taccio del Giusti, incomparabile»; *Saggi critici*, a cura di L. Russo, Bari 1952, vol. I, p. 195) e il preciso giudizio, altrettanto positivo, che è nell'ultimo capitolo della *Storia*, pp. 841-2.

3. LEZIONE INTRODUTTIVA AL CORSO LEOPARDIANO

DEL 1876

Negli scorsi anni ho abbozzato l'immagine di due scuole, rivali e molto simili ad un tempo, in cui si divise l'Italia, rivoli di scuole europee, ma con fisionomia propria, determinata specialmente dalla comune aspirazione all'unità nazionale, — la scuola liberale, capo Manzoni, e la scuola democratica, capo Mazzini.¹ Ho indicato i caratteri loro di simiglianza e di differenza, e tra gli altri questo importan-

Tenuta nell'Università di Napoli il 14 gennaio 1876, è la lezione introduttiva al corso dedicato al Leopardi durante l'anno accademico 1875-76, quando, dopo un anno di interruzione, il De Sanctis riprese le lezioni intorno alla letteratura italiana nel secolo decimonono (cfr. la nota introduttiva di p. 1106). Pubblicata sul «Roma» di Napoli, del 18-19 gennaio, e sul «Diritto» di Roma, del 18 dello stesso mese, nel riassunto stenografico, forse rivisto dal De Sanctis (le appendici non sono siglate, come le precedenti, F[rancesco] T[orracca]), la lezione fu riprodotta per la prima volta dal Croce, il quale non mancò di sottolinearne l'importanza, come di documento decisivo della nuova presa di posizione metodologica (*Necessità di un esame storico della poesia leopardiana*; «La Critica», anno x, fasc. III, 20 maggio 1912, pp. 224-31). Successivamente, fu ristampata nell'edizione delle *Opere complete*, a cura di N. Cortese (vol. VI, *La letteratura italiana nel secolo XIX*, IV, *Leopardi*, Napoli 1933), sulla quale esemplò la sua il Tencioni (*Saggi e scritti di F. De Sanctis*, vol. VIII, Milano, Barion, 1941). Di recente, è stata ripubblicata nelle loro più rigorose edizioni da Walter Binni (*La letteratura italiana nel secolo XIX*, vol. III, *Leopardi*, Bari 1953) e da Carlo Muscetta e Antonia Perna (*Opere*, vol. XIII, *Leopardi*, Torino 1960). — Della personalità e della poesia del Leopardi il De Sanctis aveva trattato fin dal 1842-43, nelle lezioni giovanili sul genere lirico (cfr. *Teoria e storia della letteratura*, a cura di B. Croce, Bari 1926, vol. I, pp. 169-76; e, per l'aura leopardiana di quegli anni e della prima scuola, si veda *La giovinezza*, in particolare i capp. XI e XXVI, riprodotti più oltre nel nostro volume). Al poeta della sua giovinezza aveva poi consacrato due dei primissimi saggi: l'*Epistolario di G. Leopardi* (1849) e *Alla sua donna* (1855), il corso di lezioni, ricche di motivi e di spunti, tenute al Politecnico di Zurigo nel marzo 1858, i cui riassunti, di mano dello scolaro Teodoro Frizzoni, sono nel fondo desantisiano della Biblioteca Nazionale di Napoli (riprodotti ora nei voll. complessivi citt.) e i due saggi della maturità: *Schopenhauer e Leopardi* (1858; cfr. in questo volume pp. 932 sgg.) e *La prima canzone di G. Leopardi* (1869). — Per l'elaborazione critica desantisiana intorno al Leopardi, si vedano i rinvii bibliografici in *Storia*, nota 3 di p. 842. Fondamentali, specie per il corso del '76, le introduzioni del Binni all'edizione commentata del suo *Leopardi* (Bari, 1953; ristampata ora in *Carducci e altri saggi*, Torino 1960) e del Muscetta al *Leopardi*, ed. cit., pp. XI-LIII. Si veda anche la nostra nota introduttiva di p. 1136.

1. Negli scorsi... Mazzini: cfr. l'introduzione allo *Studio su Giacomo Leopardi*, scritta nell'83 e riportata parzialmente nella nota introduttiva alle

tissimo, che non furono più semplicemente letterarie, come era un tempo, ma vi si mescolarono fini politici, morali, religiosi. Sicché, mentre le scuole letterarie non hanno azione che su d'un circolo ristretto di uomini colti, di letterati, queste due meritavano aver azione su tutta la società italiana. Sopra quei fini e sopra quelle intenzioni sparse il suo umore il Guerrazzi, il suo comico il Giusti, la sua tristezza ed il suo disdegno Giacomo Leopardi: i tre fuori posto, i tre eccentrici, de' quali ciascuno può, più o meno, essere avvicinato a qualcuna di esse scuole, per esempio Guerrazzi alla democratica, Giusti alla moderata-liberale, ma che, nel fatto, hanno una personalità così propria che fanno parte da sé.

Volevo, seguitando un certo ordine, cominciare dal più piccolo de' tre, o, usando parole più riverenti, dal meno grande de' tre, dal Guerrazzi; poi sarei venuto al Giusti, e poi avrei chiuso il mio lavoro col massimo, che ha valicato le Alpi, che non è più italiano, è divenuto europeo, con Giacomo Leopardi. Ma, come il presente è di oro e l'avvenire è di rame, e del presente posso disporre ora, e dell'avvenire non saprei, mi appiglio all'ultimo, e consacro questi studii a lui che, col Manzoni, è ritenuto ciò che più alto ha avuto l'Italia nel nostro secolo.

Per fare una critica del Leopardi bisogna uscire dal sistema ordinario e cercare, innanzi a tutto, e porre avanti ad essa una base di fatto. La critica che opera colla sola intelligenza e non tiene conto di questa base è una critica *a priori*; e in gran parte tal'è la critica fatta sinora intorno a Leopardi.¹

Cos'è questa critica? Pigliate una poesia e non dite chi è l'autore, e non il tempo in cui apparve: la poesia si presenta da sé. Senza pur sapere se sia di Leopardi, se sia del secolo XVIII o del XIX, voi potete applicarvi certi criterii artistici che vi sono suggeriti dall'intelligenza. Quelli che credono in Aristotele ed in Orazio, la giudicano con Aristotele e con Orazio; quelli che hanno imparato l'estetica di Hegel, applicano l'estetica di Hegel. Questa

lezioni sulle due scuole letterarie dell'Ottocento, p. 1106; nonché la nota 3 di p. 1125, per i riferimenti, che seguono, al Giusti e al Guerrazzi. 1. Per la letteratura leopardiana anteriore al De Sanctis, sia di parte classicista, sia di parte romantica, aprioristica e, ove si eccettuino taluni rilievi del Montani, i giudizi appassionati del Giordani e le acute notazioni del Gioberti, lontana da un preciso intendimento e da un'esatta valutazione della poesia e della personalità del Leopardi, cfr. Emilio Bigi, *Leopardi*, in *Classici italiani nella storia della critica*, a cura di W. Binni, Firenze 1955, vol. II, pp. 395-401.

chiamo critica *a priori*, il lavoro considerato indipendente dallo spazio e dal tempo.

Io, per esempio, ho scritto un saggio sulla canzone di Giacomo Leopardi *Alla sua donna*,¹ e quel saggio, quantunque pubblicato durante la mia emigrazione, non era che una reminiscenza di lezioni fatte nella mia scola antica, prima del 1848.² In quella scola s'era dato bando alla retorica, s'era divenuti familiari con le critiche e con le estetiche allora in voga, col Villemain, col Cousin, con l'Hegel stesso, perché insegnai l'Hegel due anni.³ È naturale che il maestro non abbia che applicato a quella canzone tutti quei criterii estetici.

Siffatta critica può anche stare ed essere vera se, sopra a tutto, il lavoro dell'intelligenza è accompagnato da squisitezza di gusto e di sentimento. Se siete un uomo di gusto e anche di giusti criterii d'arte, potete farla, la critica *a priori*; ma è sempre critica insufficiente, che non tiene conto di certi elementi vivi anche dell'arte e che danno la fisionomia al lavoro. Quando con l'intelligenza si applicano de' caratteri poetici ad un lavoro, essi li abbiamo nella loro generalità, come li dà la scienza, ma non li vediamo emergere dal cervello dell'autore, dal suo stato psicologico, dalle condizioni del suo tempo, che pur danno a quei caratteri vita e realtà.

Se vogliamo spiegare una macchina a vapore, possiamo farlo senza sapere l'inventore né il tempo in cui fu inventata. È una produzione puramente meccanica, su cui non rimangono stampati i segni del cervello che l'ha inventata. Ma la poesia! La poesia è una produzione organica, è la figlia del mio cervello, e lì sono stampati i segni visibili paterni; e non è che quei segni, come sol-

1. *un saggio . . . donna*: cfr. nel nostro volume, pp. 893 sgg. (nelle prime stampe, qui: «Alla mia donna»). Sulla dichiarata immaturità del saggio del '55, nella sua impostazione hegeliana (a riguardo, cfr. E. Cocchia, *Il pensiero critico di F. De Sanctis*, Napoli 1899, pp. 13-7) esempio di critica aprioristica, si vedano B. Croce, «La Critica», vol. cit. e la ricordata introduzione del Binni al suo *Giacomo Leopardi*. 2. *lezioni . . . 1848*: cfr. *La giovinezza*, cap. xxvi, riprodotto più oltre. 3. *In quella scola . . . due anni*: con ogni probabilità, l'esposizione risale agli anni 1844-46: cfr. *Teoria e storia* cit., vol. II, pp. 80-100 e 135-7. *Ibid.*, pp. 76-9 la lezione sull'eclettismo di Cousin e del suo maestro Villemain. Ai *Souvenirs contemporains d'histoire et de littérature* (Parigi, Didier, 1854-55) di quest'ultimo il De Sanctis aveva dedicato un articolo, apparso nel «Piemonte» del 7 settembre 1855 e compreso in *Saggi critici*, fin dalla prima edizione (1866). Sull'influsso dell'eclettismo, e in particolare del Cousin, nella cultura napoletana dopo il 1830, cfr. Giovanni Gentile, *Dal Genovesi al Galluppi*, Napoli, «La Critica», 1903, pp. 275-92 e 326 sgg.

dati, si ordinino sotto un duce supremo, sotto quei caratteri; ma sono quei caratteri che vi s'incarnano, e di generalità diventano individui, e vi danno il lavoro animato, vi danno la vita.

Questo è tanto importante che una base di fatto si è voluta imporre anche all'arte. Una volta i poeti non avevano bisogno di studiare il fatto, creavano di fantasia: Alfieri faceva il *Filippo* senza studiare la Spagna, Voltaire il *Maometto* senza conoscere la Turchia¹. Che sono Filippo e Maometto? Personaggi fantastici, dove c'è una parte di verità, c'è il poeta e il tempo in cui uscivano. Ma non è la verità di quei personaggi, che sono qualcosa di distinto dal poeta e dal tempo. Manzoni, primo in Italia, cercò dare all'arte anche una base di fatto, e prima di concepire Carlo Magno, faceva studi profondi sui tempi di Carlo Magno, e prima di concepire i *Promessi sposi*, faceva studi storici abbastanza importanti su quel tempo al quale il romanzo si riferisce.

Una base di fatto, per l'arte, è utile, non necessaria. È utile, perché l'autore, immergendosi in quei fatti, si spersonalizza, diviene obbiettivo, attinge la sua ispirazione nel mondo estraneo a sé. Ma non è necessaria. Che importa se Carlo Magno, come l'ha concepito Manzoni, non è il Carlo Magno del Medio Evo? Che importa che l'Ermengarda² non è proprio quella principessa del Medio Evo su cui studiò tanto? È arte, e a noi basta, e non domandiamo altro.

Ma se al poeta non è necessaria la base di fatto, pel critico è indispensabile, è condizione *sine qua non*.³ Capisco che un critico possa creare un Leopardi di fantasia. Certo si può lodare il suo talento artistico, ma egli non adempie alla sua missione di critico. Poiché la critica non crea, ricrea; deve riprodurre, e se la riproduzione è infedele, anche bellissima, lode a lui come artista, biasimo a lui come critico. La sua produzione è bella, ma non vera. È una costruzione arbitraria, come avviene spesso quando si lavora con la sola intelligenza.

L'intelligenza, quando lavora, è tirata da due istinti fatali, che trascinano i più eminenti; anzi sono i più grandi quelli che vi sono più sottoposti. Chi lavora con la intelligenza pensa, anzitutto, a trovare l'unità, va in cerca d'un concetto unico che gli spieghi

1. *la Turchia*: così nelle prime stampe. Croce rettifica: «l'Arabia». 2. *che l'Ermengarda*: così nelle prime stampe. Tutti gli altri editori, tranne Muscetta: «se l'Ermengarda». 3. *sine qua non*: afferma, cioè, l'esigenza storicistica nella critica, sottolineando l'esigenza fantastica e autonoma nella poesia, che se vive del «reale», può prescindere dalla «verità storica».

tutto quel mondo poetico, fa come i metafisici che non possono spiegarsi l'universo se non cercano un «primo» che sia presente in tutte le parti. E poi, una volta che credono averlo trovato, non sono più liberi, sottostanno all'altra legge fatale, poiché essendo l'intelligenza solamente logica, trovato l'«uno», non possono far altro che da quello derivare logicamente il resto; e all'ordine cronologico naturale sostituiscono l'ordine logico, il modo secondo cui quell'«uno» si va svolgendo nel loro pensiero. Questa è la critica *a priori*: unità di concetto che non tiene conto delle differenze, un ordine logico che non tiene conto della realtà.

Ad esempio, citerò lo stesso Giacomo Leopardi che, quando aveva trentasei anni e non creava più, ma esaminava quel che aveva creato; quando quel mondo, che gli si era successivamente formato con le vicissitudini della realtà, l'ebbe innanzi tutto intiero e poté esaminarlo, la sua intelligenza non poté sottrarsi alle due leggi fatali. Come Tasso, fatta la *Gerusalemme*, credé trovarvi l'allegoria cui non aveva mai pensato, e spiegò quelle avventure con certi criterii morali; Leopardi, esaminando il suo mondo come un tutto già formato, credé di avervi trovato un concetto unico, che gli spiegasse tutto, e che, chi consideri la sua vita, non sempre gli era stato innanzi. E poi, altra fatalità, lo spiegò con l'ordine logico, e lui che meglio di tutti sapeva il tempo che compose le sue poesie, travolse l'ordine e ne scelse un altro, derivato da quel concetto.

Pensai questo, quando vidi l'edizione napoletana dei suoi *Canti*, pubblicata da Antonio Starita,¹ che aveva ordine diverso dalle altre.

Questo nuovo ordine fu l'intendimento dell'autore, ed è rimasto inviolabile. E che vi trovate? Per esempio, il *Primo amore* è collocato al decimo posto, una poesia ch'egli aveva composta nel 1817, di diciannove anni, prima della canzone *All'Italia*, con cui s'apre il libro. Seguono quattro o cinque poesie, il *Passero solitario*,

1. *Antonio Starita*: propriamente «Saverio» Starita, che nel 1835 dette in luce l'edizione definitiva dei *Canti* (cfr. anche *La giovinezza*, cap. xxvi, riprodotto più oltre, p. 1308). Per quanto riguarda l'ordine «logico», dato dal Leopardi ai *Canti* secondo un'interiore necessità di raccordo di temi e di toni poetici, processo ben diverso dai ripensamenti e rifacimenti critici del Tasso, il De Sanctis dovette trarre argomento alle sue riserve più che altro dalle pagine di Antonio Ranieri, cui è fatto riferimento nei periodi seguenti, premesse all'edizione fiorentina delle *Opere* del Leopardi, *Notizia intorno agli scritti, alla vita ed ai costumi di G. Leopardi*, Firenze, Le Monnier, 1845, vol. I.

l'Infinito, *Alla luna*, che sappiamo composte prima della canzone *Ad Angelo Mai*.¹

Il motivo di quest'ordine logico a cui lo stesso Leopardi ha voluto sottoporre le sue poesie, è che il concetto unico delle sue opere sarebbe – e quel che dice Ranieri è quel che pensava Leopardi – «il mistero del dolore». ² Tutto vien sottoposto a questo concetto. Voleva spiegare cosa è il dolore, e se studiò greci e latini fu per trovarne la spiegazione, e se compose la canzone *All' Italia* fu per trovare la spiegazione del dolore. Così questo diventa un concetto predeterminato nella mente di Leopardi.

E vedete come lavora fatalmente l'intelligenza! N'esce l'ordine logico. Il dolore si può manifestare nel mondo intellettuale estrinseco, nel mondo intellettuale intrinseco e nel mondo materiale; e Leopardi, sin da principio, ebbe quest'ordine in mente, e prima cantò il dolore nel mondo intellettuale estrinseco, poi nell'intellettuale intrinseco, e poi nel materiale. Alla prima categoria, quindi, appartengono i primi otto canti, che cantano il dolore nel mondo intellettuale estrinseco, la caduta dell'Italia e della libertà. Alla seconda gli altri venti canti, che rappresentano il dolore nel mondo intellettuale intrinseco, la caduta delle illusioni pubbliche e private. Gli altri appartengono alla terza categoria, a quella del mondo materiale, e cantano la necessità, il fato, la morte. – Questa è costruzione artificiale, concetto generale distribuito in varie parti, e i *Canti* costretti a servire a quel concetto. È un esempio abbastanza autorevole delle conseguenze della critica *a priori*.

Bisogna cominciare con una base di fatto. E intendo per base non la cognizione di alcuni fatti o d'una congerie di fatti che non mancano a nessuno che si occupi di Leopardi, ma un risultato di fatto, lo stato reale psicologico dell'autore, come venne formato dai suoi tempi, dalla famiglia, dalle circostanze della sua vita, dal suo inge-

1. *Ad Angelo Mai*: scritta nel gennaio-febbraio 1820, mentre i due idilli sono del '19. *Il passero solitario*, com'è noto, apparve per la prima volta nell'edizione Starita e comunemente ormai si ritiene sia stato composto, o almeno rielaborato, negli ultimi anni. 2. Cfr. *Notizia*, ed. cit., p. XIII. L'esposizione, che segue, del concetto che ispirò al Leopardi il riordinamento dei *Canti*, riecheggia ironicamente le espressioni usate dal Ranieri; cfr. *ibid.*, pp. XIV-XV. Nel saggio *La prima canzone di G. Leopardi*, ricordato poco più oltre: «il nostro egregio Ranieri ci porse il concetto de' suoi versi e delle sue prose così preciso e così a fil di logica, che ci dà aria di una di quelle costruzioni *a priori* tanto in voga a quel tempo»; *Saggi critici*, a cura di L. Russo, Bari 1952, vol. II, p. 342.

gno, dal suo carattere. E se non comincia il critico dal possedere quel risultato, corre rischio di fare un edificio campato in aria, sì che un fatto nuovo che si scopra basta a farlo crollare tutto intero.

Ho citato me stesso quando parlavo della critica *a priori*. Permettete aggiunga che, quando fui in età più matura e, abbandonate le imitazioni estetiche o critiche, cominciai a lavorare col mio cervello, fui primo o tra' primi a dare esempio di questa critica nel saggio sulla *Prima canzone di Leopardi*.¹ Lì credei dover rifare tutta la vita di Leopardi sino al tempo che la scrisse, non minutamente raccontando, ma ponendo i risultati; e quando interrogai quella canzone, mi trovai con la base messa al mio edificio; e se quei fatti non rimasero indifferenti alla canzone, se ebbero influenza sul carattere e sulla forma di essa e la determinarono; se è uscita da quell'esame forse alquanto impicciolita rispetto all'alto concetto che se ne avea, la colpa non è mia, che andavo rintracciando Leopardi qual era, non quale l'hanno fantasticato.²

Persevererò ora. Ed a cagion d'onore voglio nominare un valente giovane che si è messo in questa via, Bonaventura Zumbini, che primo ebbi l'onore di presentare all'Italia come giovane di grande aspettazione, il quale ha consacrato tutti i suoi studi a Leopardi e non è venuto meno alla aspettazione nel lavoro sui *Paralipomeni*: giudizio severo, ma acuto e giusto.³

I materiali abbondano. Abbiamo tre fonti di cui servirci a costruire la base di fatto. Innanzi tutto un articolo molto importante, scritto nel 1840 dal celebre Sainte-Beuve e pubblicato nella «Revue

1. Il saggio fu pubblicato nella «Nuova Antologia» dell'agosto 1869 e compreso in *Nuovi saggi critici*, fin dalla prima edizione (1872). In esso era già esplicitamente formulata la nuova esigenza metodologica: «Manca innanzi tutto uno studio del suo universo . . . Uno studio dell'universo leopardiano in tutt'i suoi aspetti è la condizione preliminare che ci rende atti a comprendere e gustare questo poeta. Uno studio che deve mostrarci quell'universo non come già composto e tutto intero innanzi alla mente, ma come si è andato elaborando a poco a poco, come ha preso forma, come si è rivelato»; *Saggi critici*, vol. cit., pp. 342-3. 2. *se è uscita . . . fantasticato*: per la difesa della canzone *All'Italia* contro la valutazione desantisiana, si vedano l'articolo del Carducci, di vari anni posteriore, *Le tre canzoni patriottiche di G. Leopardi*, pubblicato in «Rivista d'Italia» di febbraio e marzo 1898 (in *Opere*, Bologna 1909, vol. xx, pp. 101-75) e la replica del Croce, *Francesco De Sanctis e i suoi critici recenti*, in *Scritti vari inediti o rari di F. De Sanctis*, Napoli 1898, vol. II, pp. 342-8. 3. *Zumbini . . . giusto*: si riferisce allo studio su *La Palinodia* e i *Paralipomeni*, raccolto in *Saggi critici*, Napoli, Morano, 1876. Per lo Zumbini, che dedicò poi un nuovo lavoro allo stesso argomento, cfr. il saggio *Settembrini e i suoi critici*, p. 1001 e relativa nota 2.

des Deux Mondes». ¹ Quell'articolo rimane, perché se l'edifizio innalzato da Sainte-Beuve è manchevole e mediocre, la base è incrollabile, avendo egli avuto la ventura di procurarsi le più esatte informazioni sulla vita e le opere di Leopardi. — Seconda fonte sono gli scritti giovanili di Giacomo, pubblicati da P. Pellegrini con prefazione di P. Giordani, il quale, come si sa, fu il gran trombettiere di Leopardi. Terza fonte preziosissima di materiali, e bisogna ringraziarne Prospero Viani e Pietro Pellegrini, è l'*Epistolario*, dove lo scrittore è colto nei più intimi segreti della sua anima, dove talvolta è sorpreso anche in veste da camera, anche nelle debolezze e nelle negligenze proprie dell'uomo. ²

Son questi i materiali di cui intendo servirmi, e specialmente l'*Epistolario*. So che questo produsse cattiva impressione su molti: essi si eran formato, con quella tale critica *a priori*, ciò che Ranieri dice un «ideale di Leopardi». ³ In un momento d'ira generosa, Ranieri disse: — Voi mi avete ucciso il mio ideale! — Sventuratamente, la storia è la grande omicida degl'ideali. Quando in Germania, esaminando le poesie di Leopardi, s'era formato un concetto interessante per lo scrittore e per l'uomo, sopraggiunse l'*Epistolario*, fu una spiacevole sorpresa. E finirono con dire che quel mirabile mondo leopardiano fosse non altro che il piccolo effetto della fame, della malattia e della vanità dell'autore. ⁴

1. Cfr. «Revue des Deux Mondes» del 15 settembre 1844: il famoso articolo fu ristampato nei *Portraits contemporains*, vol. III, Parigi 1855. Nel saggio già ricordato del '69 sulla canzone *All'Italia*: «il Sainte-Beuve ci ha dato notizie molte ed esatte delle sue opere edite ed inedite»; *Saggi critici*, vol. cit., p. 342. 2. *Seconda . . . dell'uomo*: si riferisce al terzo volume delle *Opere*, edite dal Le Monnier: *Studi filologici* (detti qui «scritti» e, poco più oltre, *Studi giovanili*), raccolti e ordinati da Pietro Pellegrini e Pietro Giordani, Firenze 1845. Delle lettere intende la raccolta, per allora completa: *Epistolario*, a cura di Prospero Viani, 2 voll., ivi 1849. Un primo gruppo di lettere era già apparso negli *Studi citt.*, a cura del Pellegrini; ma furono omesse dalla seconda edizione (1853) in poi. Si ricordi che sull'epistolario leopardiano il De Sanctis aveva scritto il suo primo saggio, apparso come prefazione alla ristampa napoletana delle lettere (Rondinella 1849), pubblicato poi, con modifiche e soppressioni, nel «Cimento» di Torino, anno IV, vol. VII, 1856, e compreso in *Saggi critici* (1866). 3. Cfr. *Notizia cit.* Per la battuta, che segue, cfr. lo stesso Ranieri, in *Sette anni di sodalizio*, cap. XXXVIII, Napoli, Ricciardi, 1920, p. 60. 4. *in Germania . . . dell'autore*: la notizia è tratta dalla rassegna dello Zumbini, ricordata poco più oltre, *Giacomo Leopardi presso i tedeschi*, pubblicata in *Saggi critici*, ed. cit., pp. 39-77. Nello stesso volume, pp. 81-119, figura la recensione allo studio leopardiano del Bouché-Leclercq (*Giacomo Leopardi. Sa vie et ses oeuvres*, Parigi 1874), cui il De Sanctis allude poco più oltre.

Prima di por fine a questa che chiamo introduzione al mio studio su Leopardi, toccherò un altro punto d'investigazione.

Chi vuol fare una critica, non solo deve avere una base di fatto, ma conoscere anche quella che si dice la letteratura di uno scrittore.

In Germania si dice «letteratura dantesca», «letteratura di Goethe», e intendono la raccolta di tutte le opinioni intorno a questi scrittori. Nessuno, in Germania, si mette a trattare una materia senza la piena cognizione di tutto quello che s'è scritto e pensato sulla materia; altrimenti i lavori sarebbero sempre un tornare da capo, il mondo starebbe sempre ad Adamo. Un lavoro è la elaborazione della materia, a pigliarla dal punto fino al quale era stata elaborata prima.

Intorno a questo c'è un lavoro molto esatto del nostro amico B. Zumbini, di cui ho parlato. Egli ha raccolto le opinioni de' tedeschi e de' francesi su Leopardi, e con un po' d'ironia soverchia, ma scusabile con la baldanza giovanile che si compiace di trovare in fallo i più grandi, ha mostrato tutto ciò che di arbitrario e d'insufficiente si è detto in Germania intorno al nostro autore. Io mi contenterò di notare i risultati di questa letteratura leopardiana.

Comincio dal suo gran trombettiere Pietro Giordani che, grande e già provetto, conobbe Leopardi di diciannove anni, ed entrò con lui in corrispondenza. Rimase impressionato dalla grandezza di lui, e ne scrisse due volte: in una prefazione alle *Operette morali*, e dopo la morte di lui, in una prefazione agli scritti giovanili. Leopardi per Pietro Giordani è *mirabile monstrum*, sommo filologo, sommo filosofo e sommo poeta.¹ Rispetto al filologo, il Giordani si contenta rimettersene ai giudizi degli stranieri, appo i quali era tenuto grandissimo filologo. I suoi ammiratori molto si adoperarono a dimostrare la sua perizia nel greco e nel latino, e che commentava con acutezza e correggeva i testi, e correggeva anche le opinioni degli scrittori. Parlano di Creuzer che, in un lavoro importante, fece tesoro di molte osservazioni filologiche e critiche di

1. e ne scrisse . . . poeta: intende la lettera a Pietro Colletta e G. B. Niccolini *Delle operette morali del conte G. Leopardi* (Firenze 1826) e il *Proemio agli Studi filologici*, ed. cit., pp. VII-XXIX. In quest'ultimo è la definizione: «sommo filologo, sommo poeta, sommo filosofo» (p. VII). Entrambe le prefazioni sono ristampate nelle *Opere* del Giordani, a cura del Gussalli, Milano 1854-62: cfr. *Scritti editi e postumi*, rispettivamente voll. IV, pp. 151-76 e VI, pp. 123-38. Del Giordani si vedano anche i giudizi contenuti nel suo primo scritto leopardiano, *Al più caro degli amici* (1825), in *Scritti*, ed. cit., IV, pp. 118-31.

Leopardi.¹ Certo, dottissimi filologi tedeschi lo avevano caro, ammiravano quei miracolosi lavori per così giovane età: ma per essi che era Leopardi? Un giovane di grande aspettazione; e se Leopardi avesse potuto nella biblioteca paterna trovare tutti i libri di filologia usciti in Germania, e non soltanto gli antichi scrittori, ma anche il mondo moderno, certo aveva attitudine, pazienza, acume a diventare sommo filologo. Quelle sono le promesse di un giovane di grande ingegno. E mi spiego la condotta del De Sinner, che gl'italiani biasimarono con troppa fretta. Egli ebbe in deposito dei manoscritti di Leopardi, ma ne pubblicò appena un sunto, e quando Pietro Giordani pubblicò gli *Studi giovanili* e gli chiese copia di quei manoscritti, il De Sinner non volle. Parecchi dissero: — È per invidia, per appropriarsi i lavori di Leopardi —; giudizio temerario che dobbiamo biasimare. De Sinner non volle e disse: — Non capisco la vostra premura; avete un grande scrittore italiano in Leopardi, e volete farne uno scolaro di filologia.²

Leopardi era uomo dottissimo, pochi hanno conosciuto tante cose antiche come lui. Era, come Dante, l'uomo più dotto de' suoi tempi. Peritissimo nel greco, nel latino, nell'italiano, conosceva anche l'ebraico, l'inglese, il francese, il tedesco, lo spagnuolo. E non solo conosceva il greco, il latino, l'italiano nella loro parte materiale, ma ne aveva il gusto, e se li aveva assimilati. Potete considerarlo un gran dotto, un letterato eminente e pieno di gusto, ma fin qui. Secondo che la filologia si va più svolgendo e piglia aspetto più scientifico, scema la sua fama di filologo.

1. *Creuzer* . . . *Leopardi*: la notizia è nell'articolo del Sainte-Beuve («Un juge compétent à qui ce travail manuscrit a été communiqué, Creuzer, dans le troisième volume de son *Plotin*, en a tiré le sujet des plusieurs pages de ses *addenda*. Lui qui a travaillé toute sa vie sur Plotin, il trouve quelque chose d'utile dans l'ouvrage d'un jeune homme de seize ans»), le cui parole sono riportate dal Pellegrini in nota agli *Studi filologici*, ed. cit., p. 311. Cfr. anche *Studio* cit. sul Leopardi, cap. II. 2. *un sunto* . . . *filologia*: allude agli *Excerpta ex schedis criticis I. Leopardi comitis*, pubblicati dal De Sinner nel «*Rheinisches Museum für Philologie*» (1835, I, pp. 1-14) ed elencati dal Ranieri nel primo volume dell'edizione fiorentina delle *Opere*. Per l'episodio, cfr. Giordani, *Proemio* cit. Il De Sanctis riecheggia qui un passo della lettera scritta nel 1845 dal filologo svizzero al Pellegrini: «Ce qui reste évident à mes yeux c'est que Leopardi ne voulait passer à la postérité que comme auteur italien; et non comme élève en philologie». La lettera fu pubblicata dal Cugnoni nelle *Opere inedite* del Leopardi, Halle 1878-80, vol. II, pp. III e VIII: è da ritenere che, nel '76, la frase fosse giunta all'orecchio del De Sanctis per altra via. Sul Leopardi filologo, cfr. ora S. Timpanaro jr., *La filologia di Giacomo Leopardi*, Firenze, Le Monnier, 1955.

Viene il sommo filosofo. Che è la filosofia di Leopardi? Nessuno indizio è in lui di scienza puramente speculativa, di quel che fa, per esempio, un metafisico. Tratta un campo assai ristretto della filosofia, la psicologia; ma la tratta non da filosofo, da artista. Non scrive trattati sulla scienza, è un acuto e fine osservatore de' più riposti misteri del cuore umano, un pittore psicologico più che un filosofo. Non fa trattati, fa ritratti; e tale lo vediamo nei *Pensieri* e nei *Dialoghi*, sì che diciamo che quel che è divino in lui, è l'arte.

Di Michelangiolo fu detto che aveva tre anime: pittore, scultore, poeta, e in verità in lui il poeta serve ad illustrare lo scultore e il pittore. Così può dirsi che tre anime ha Leopardi; ma il filosofo ed il filologo serviranno solo ad illustrare, a meglio farci apprezzare quello che fu sola e vera grandezza di Leopardi, l'artista.

4. DALLO «STUDIO SU GIACOMO LEOPARDI»

Capitolo XI · 1819. Gl' Idillii.

Questa nuova guardatura del mondo, che rinnovava e abbelliva gli aspetti delle cose, gl'illuminava e incaloriva la sua propria esistenza. Lui che andava cercando argomenti poetici al di fuori di sé,

Lo *Studio su Giacomo Leopardi* (il titolo è del Bonari, che ne curò la prima edizione, postuma: Napoli, Morano, 1885) fu composto sulla base delle diciotto lezioni tenute nell'Università di Napoli, durante l'anno accademico 1875-76 (cfr. la nota alla lezione introduttiva del corso, p. 1126) e dei successivi articoli, pubblicati nel «Roma» e nel «Diritto», dal giugno '77 al gennaio '78. Tali lezioni e articoli rielaborati dal De Sanctis dall'agosto al dicembre dell'83, fin quasi alla vigilia della morte, costituiscono il nucleo essenziale e autorizzato della monografia (il ms., in minima parte autografo, ma interamente riveduto dall'Autore, è nel fondo desanctisiano della Biblioteca Nazionale di Napoli). Mentre il Bonari, nella sua edizione, si limitò ad aggiungere al testo del ms. il saggio *Il nuovo Leopardi*, già pubblicato nella «Nuova Antologia» del 1° luglio 1881, i successivi editori, su indicazione del Croce (cfr. *Scritti vari inediti o rari di F. De Sanctis*, Napoli 1898, vol. II, pp. 101-35), hanno dato in volumi complessivi la raccolta organica degli scritti e delle lezioni sul Leopardi (cfr. *Opere complete*, a cura di N. Cortese, vol. VI, *La letteratura italiana nel secolo XIX*, IV, *Leopardi*, Napoli 1933; *Letteratura italiana nel secolo XIX*, vol. III, *Leopardi*, a cura di W. Binni, Bari 1953; e *Leopardi*, a cura di C. Muscetta e A. Perna, Torino 1960: edizione quest'ultima che comprende anche i saggi leopardiani e risulta particolarmente fedele ai mss. e alle prime stampe). — Si danno i capitoli XI e XII, come i due in cui maggiormente si delinea la novità dell'interpretazione critica del De Sanctis e più netta appare l'immagine, che del poeta dei

non sapeva che la principale materia poetica era lui stesso, e anche la più adatta al suo spirito, avvezzo da lungo tempo a concentrarsi e a contemplarsi. I suoi primi palpiti d'amore, i suoi spasimi di corpo e di spirito, l'appassire della sua giovinezza, le contemplanze solitarie, le sue fantasie, le sue ricordanze, tutto questo gli viene innanzi, tinto di una luce nuova, e gli esce vivo sotto la penna. Sfoga sé stesso in verso e in prosa, scrivendo al Giordani, parlando alla luna. Doveano questi essere momenti belli in quella monotonia di vita, tra le annotazioni all'Eusebio¹ dotte e acute, e le studiate lettere a' letterati del tempo, perché si degnassero di gittare uno sguardo sulle due canzoni. In que' momenti segreti di lavoro geniale, riandando sé stesso, i suoi studi, i suoi scritti, i suoi infortunii, gli balzò innanzi quella cara sua cuginetta, la Cassi, che prima gl'ispirò amore, e intorno alla quale lo scolare di retorica avea ricamato non so che cantica e non so che elegia. Questa ricordanza fissata in carta ebbe per titolo: *Il primo amore*.²

Canti egli era venuto configurandosi attraverso gli anni. Si abbia presente che nel lustrò intercorso fra il periodo delle lezioni e degli articoli, durante il quale videro la luce gli ultimi suoi saggi leopardiani (*La Nerina di G. Leopardi*, *Le nuove canzoni di G. Leopardi*, entrambi del '77, e gli articoli *Leopardi risorto* [1879] e *Il nuovo Leopardi* [1881], questi ultimi fusi poi nello *Studio*), e il periodo della rielaborazione della monografia, erano apparsi altri inediti del poeta e alcune nuove testimonianze biografiche, di cui il De Sanctis poté valersi per la sua ricostruzione della « storia di un'anima »: le *Opere inedite*, a cura di Giuseppe Cugnoni, Halle 1878-80, i *Ricordi, giudizi, ragguagli intorno la fanciullezza, la vita, le opere di G. Leopardi*, a cura di Prospero Viani, Firenze 1878, i *Sette anni di sodalizio con G. Leopardi*, di A. Ranieri (1880) e le *Note biografiche sopra Leopardi e la sua famiglia*, di Teresa Teja Leopardi (1882). — Per i rinvii bibliografici, si veda la nota cit. alla lezione introduttiva del corso, p. 1126; ai quali, per lo *Studio* in particolare, si aggiunga il saggio illuminante di Giacomo Debenedetti, *Critica e autobiografia*, in *Saggi critici*, Solaria, Firenze, 1929, pp. 287-98, e Milano 1952, pp. 293-302.

1. *le annotazioni all'Eusebio*: pubblicate nelle « Effemeridi letterarie di Roma », nel 1823. Ma la prima redazione, *Sull'Eusebio del Mai*, apparsa a Milano nel 1818, è datata 5 maggio 1819; cfr. *Tutte le opere*, a cura di F. Flora, Milano 1940, *Poesie e prose*, vol. II, pp. 677-81. Nell'edizione delle *Opere* leopardiane (Firenze, Le Monnier, 1845 sgg.), che il De Sanctis ebbe a mano, le *Annotazioni scritte nel 1819* non figurano, ma ad esse è dedicato un lungo « discorso » del Pellegrini; cfr. vol. III, *Studi filologici*, raccolti e ordinati da Pietro Pellegrini e Pietro Giordani. 2. Così nei *Canti*, Firenze 1831, e nelle successive edizioni. Dato alle stampe la prima volta (*Versi*, Bologna 1826) col titolo *Elegia I*, fu scritto nel 1817, ma con ogni probabilità rielaborato nell'anno successivo: cfr. lo studio di

Nella sua ingenuità esprime con meraviglia piena di bonomia gli straordinarii moti di quell'affetto così caldo e insieme così innocente. Innanzi a lei timido, taciturno, quasi non osa guardarla. Tutta l'eloquenza e tutta l'immaginazione gli torna sotto la coltre:

*O come viva in mezzo alle tenebre
sorgea la dolce imago, e gli occhi chiusi
la contemplavan sotto alle palpebre!*¹

E non poteva dormire, e se chiudeva gli occhi, il sonno gli era rotto come per febbre. E si sente altro. Non ama più la gloria, e non lo studio, e non la natura, non gli è grato il riso degli astri, o il silenzio della queta aurora, o il verde prato. L'occhio è a terra chino, e per non turbare l'illibata immagine, fugge ogni vista di volto leggiadro o turpe. Ma viene il giorno della partenza. La notte, sospirando, lagrimando, palpitando, sta con l'orecchio teso; trasalisce ad ogni voce:

*E poi che finalmente mi discese
la cara voce al core, e de' cavai
e delle rote il romorio s'intese;
orbo rimasto allor, mi rannicchiai
palpitando nel letto e, chiusi gli occhi,
strinsi il cor con la mano, e sospirai.
Poscia traendo i tremuli ginocchi
stupidamente per la muta stanza,
ch'altro sarà, dicea, che il cor mi tocchi?*²

Tutto ciò è narrato benissimo, ed in certi punti anche con novità d'immagini, come è il mormorare lungo, incerto tra le chiome d'antica selva, a cui paragona l'interno mormorio di moti e di pensieri; ed il dolore plumbeo che gli scende nel cuore,

*com'è quando a distesa Olimpo piove
malinconicamente e i campi lava;*³

e quella dolcezza nel suo dolore, e nutrirselo e tenerselo caro:

M. Porena, *Le elegie di G. Leopardi* (in «Rendiconti dell'Accademia dei Lincei», xx, serie V, fasc. VI, del 18 giugno 1911, pp. 278-314), che fa luce su vari aspetti dell'esperienza «elegiaca» del giovane Leopardi. 1. *Il primo amore*, vv. 25-7. Nel periodo che segue sono riecheggianti i versi 19-24, 70-8 e 85-90. 2. *Ibid.*, vv. 52-60. Per l'immagine, riecheggiata subito dopo, cfr. i versi 28-33. 3. *Ibid.*, vv. 64 («E lunga doglia il sen mi ricercava») e 65-6.

*Solo il mio cor piaceami, e col mio core
in un perenne ragionar sepolto,
alla guardia seder del mio dolore.¹*

Se il giovane si fosse lasciato andare a seconda, cacciando via da sé forme e modelli preconcepiuti! Ma co' «se» non si fa la storia. Questa naturale narrazione e in certi punti commovente è mescolata di personificazioni, di apostrofi, di sentenze, di forme convenzionali, di falsi splendori, tutta roba petrarchesca. L'anima del poeta è come avviluppata in una densa nuvola, e non può uscire che mescolata a quella. Pure qua e là quella nuvola si squarcia ed escono fuori versi stupendi, che allora un solo poeta faceva così, Vincenzo Monti.

Questo primo amore, che nell'altra elegia² sotto l'immediato impulso del fatto ha una espressione tumida, che vuol essere patetica, qui ritornato nella memoria ha tinte soavi, e ti lascia in quella sua sincerità e ingenuità di sentimento una impressione pacata, di una dolce malinconia. Ciò che c'è troppo straziante nella realtà, viene trasfigurato nella ricordanza, diventa melodia.

A questa felice disposizione si debbono gl'idillii, brevi componimenti, schizzati in que' cari momenti di rifugio, in cui l'anima parla con sé stessa, contemplazioni, impressioni, ricordanze, riflessioni, malinconie e dolcezze. Sono cinque quest'idillii: *l'Infinito*, *la Luna*, *la Sera del dì di festa*, *il Sogno*, *la Vita solitaria*.³

L'idea e il nome gli venne naturalmente dagl'idillii greci, lui traduttore degl'idillii di Mosco.⁴ Si può credere che il traduttore fosse a sua volta autore, dilettrandosi di comporre in quella giovine

1. *Ibid.*, vv. 82-4. 2. *altra elegia*: scritta nel 1818, forse in occasione di una nuova visita della Cassi a Recanati, fu pubblicata nei *Versi* citt. col titolo *Elegia II* («Dove son? dove fui? che m'addolora?»): cfr. ora *Poesie e prose*, ed. cit., vol. I, pp. 336-8), ma soppressa nell'edizione fiorentina dei *Canti*. Nell'edizione definitiva (Napoli, Starita, 1835), il Leopardi ne ripristinò un frammento, profondamente rielaborato (xxxviii, «Io qui vagando al limitare intorno»). L'errore di cronologia invalida solo in parte l'osservazione del De Sanctis, specie se si accetta la tesi del Porena sul rifacimento del *Primo amore*, che nel decantare un episodio reale depositato nella memoria rappresenta il primo saggio di una poesia fondata, come gli *Idilli*, sulla trasposizione mitica e l'interiore contemplazione del reale. 3. Riuniti in un'unica datazione, 1819, come nell'edizione bolognese dei *Versi*: in effetti, composti fra il 1819 e il 1821. 4. *L'idea . . . Mosco*: cfr. *Studio*, cap. iv, sulle traduzioni, e in particolare l'analisi del quinto idillio di Mosco («Questa non è una traduzione, è poesia originale, e direi profetica»), ricordato poco più oltre.

età qualche idillio, com'è quello delle *Rimembranze*, ultimamente pubblicato dal Cugnoni, lavoro affatto giovanile.¹

L'idillio leopardiano non ha niente di comune col significato che si dà generalmente a questa maniera di poesia. Non è descrizione della vita campestre, con dialoghi tra pastori, o pescatori, opera spesso di civiltà avanzata e stanca, che, mancato ogni degno scopo della vita, cerca nuovi stimoli negli ozii campestri. Forse per questo Leopardi più tardi cancellò quel nome d'idillii e diè a tutte le sue poesie un nome comune, *Versi* o *Canti*.²

Fatto è che dapprima comparvero con quel nome, rivelando nel giovane autore una concezione sua propria dell'idillio. Esso è il motivo musicale e poetico, nella sua prima semplicità, di quello che più tardi sviluppandosi fu rappresentazione della vita pastorale, spesso in forma drammatica. E quel motivo è l'impressione immediata e nuova prodotta dalla contemplazione della natura su anime solitarie e malinconiche. Tale è il motivo dei popoli primitivi, dalle cui ingenue immaginazioni e contemplazioni uscirono quei primi scherzi della fantasia che furono chiamate religioni.

Quel motivo, sperduto nel rumore della vita, ritorna nella solitudine dei campi, e rimane come la Musa occulta dell'idillio o della egloga nel suo sviluppo drammatico, com'è nell'idillii greci.

Notabile è l'idillio quinto di Mosco, tradotto da Leopardi giovanissimo, dov'è un primo indizio della sua poetica natura, e da cui uscì probabilmente l'esempio e la concezione di questi idillii.

Qui veramente si scorge una prima orma del suo genio. Perché Leopardi, come lo conosciamo già, è un personaggio punto epico e punto drammatico, è un personaggio idillico. Non è uomo d'azione, non partecipa alla vita esteriore; non è atto a cantarla; essa non è altro che la tavolozza dei suoi colori. Anche nei momenti di maggiore entusiasmo trae di colà la semplice stoffa del suo spirito, nel quale unicamente vive. Quella è il mezzo, non è il fine. Tolto all'azione e alla vita esteriore, in quell'ambiente odioso di Recanati, si sviluppa ancora più in lui la concentrazione naturale del suo spirito in sé stesso.

1. com'è . . . *giovanile*: composto nella primavera del 1816, e compreso nell'elenco delle opere rifiutate del 16 novembre dello stesso anno: cfr. *Poesie e prose* cit., vol. II, p. 1112. Il primo a pubblicarlo era stato Giuseppe Cugnoni, in *Opere inedite*, ed. cit., vol. II, pp. 375-80: si veda ora in *Poesie e prose*, vol. I, pp. 367-71. 2. In realtà, nell'edizione bolognese dei *Versi*, figuravano ancora sotto il titolo generale «Idilli, 1819».

Così vien fuori una natura contemplativa, solitaria, a cui quegli studi, quel vivere, quel sentimento della sua infelicità porgono sempre nuovo nutrimento. Anime così fatte sono affettuose, perché uomo senza società si sente vedovo, e cerca sollievo nella contemplazione della natura, e la guarda con occhio di amante. Da queste disposizioni nasce l'idillio nel suo più alto significato.

Una prima contemplazione è l'*Infinito*, tutta in versi endecasillabi, senza rima, com'è l'idillio quinto di Mosco, e gli altri che tradusse o compose. Si vede anche nel metro la filiazione.

La scena di questa contemplazione è il monte Tabor, dov'egli solea passeggiare, fermandosi in uno dei siti più solitarii, all'ombra di una siepe che nascondeva alla vista gran parte dell'ultimo orizzonte. Siede e mira.¹ La contemplazione ha la sua sede, non nella vista materiale circoscritta dalla siepe, ma nel suo spirito pensoso e concentrato. Vede un pezzo del cielo, ode lo stormire del vento, e non ci si acqueta e non ci si addormenta, come fa il pastore di Mosco sotto il platano chiomato, natura anche lui. Qui la vita naturale ed esteriore è un semplice stimolo che sveglia il pensiero e dà le ali alla immaginazione. Perciò non è qui un vedere, ma un'immaginazione, un fingere: «io nel pensier mi fingo».² La solitudine, la malinconia, la vista e l'impressione della natura suscitano una disposizione religiosa, la quale altro non è se non un alzarsi dello spirito di là del limite naturale verso l'infinito. E questa è davvero una contemplazione religiosa.³ Nello spirito non c'è un'idea preconcepita dell'infinito alla quale l'immaginazione adatti le forme, come si vede nei poeti moderni, in cui fiuti sempre la presenza di un'idea astratta nel maggior lusso delle forme. Qui non c'è niente di filosofico, come sarà in poesie posteriori. È una vera contemplazione, opera dell'immaginazione, con la sua ripercussione nel sentimento, com'è lo spirito religioso.

In verità, questo puro alito religioso, proprio dei contemplanti solitarii, a cominciare da' romiti e padri del deserto, in quel tempo di scetticismo e d'ipocrisia, tu non lo trovi quasi⁴ che in solo questo giovane di ventun anno. Innanzi a lui non ci sono idee, ma ombre dell'idee, non c'è il concetto dell'infinito e dell'eterno, ma ce n'è il

1. Cfr. *L'Infinito*, vv. 1-4. 2. *Ibid.*, v. 7. 3. *La solitudine . . . religiosa*: il motivo è stato poi ampiamente svolto in epoca recente: cfr. Karl Vossler, *Leopardi*, München 1923 (trad. it., Napoli, Ricciardi, 1925) e A. Tilgher, *La filosofia di Leopardi*, Roma 1940. 4. *quasi*: aggiunto sul ms. nell'83, per attenuare, come altrove, la perentorietà delle affermazioni della prima stesura.

sentimento. Appunto perché la contemplazione è opera combinata dell'immaginazione e del sentimento, e non giunge fino al concetto, e non dà alcuna spiegazione, vi alita per entro un certo spirito misterioso proprio delle visioni religiose. Il mistero aggiunge all'effetto.

Ti sta avanti non so che formidabile, che ti spaura, un di là dall'idea e dalla forma. Tu non puoi concepirlo e non puoi immaginarlo. Vedi solo la sua ombra. Così i primi solitarii scopersero l'Iddio!¹

Queste ombre e questi sentimenti sono immediati e inconsapevoli. Non nascono da un pensiero attivo che li produca con la sua impronta; anzi sembra che naturalmente piovano nello spirito. Nessun vestigio di elaborazione, niente di successivo e di sovrapposto a quelle ombre nella loro formidabile nudità; portano seco il loro colore e la loro musica. Appunto perché il pensiero rimane inattivo, mentre il cuore si spaura, l'effetto è grandissimo. E questo spiega l'impressione profonda della chiusa così originale, in cui il pensiero riacquista la coscienza solo per sentirsi dolcemente annegato:

... in questa
immensità si annega il pensier mio,
e naufragar m'è dolce in questo mare.²

L'annegamento del pensiero nello infinito non è un concetto nuovo. E questa impotenza del pensiero innanzi all'inconoscibile desta sempre un sentimento di terrore, o come dicesi, la impressione del sublime, prodotta qui non solo dalle cose, ma dal ritmo delle cose. « Interminati spazi », « sovrumani silenzi », « profondissima quiete ». Ciò ch'è nuovo in questo naufragio del pensiero è il sentimento di dolcezza. Il contemplante solitario si sente sperduto in quella immensità, e ci si piace. Il piacere nasce non dalle cose che contempla, ma dal contemplare, da quello stare in fantasia e obbliarsi e perdersi senza volontà e senza coscienza. È la voluttà del Bramino, poeta anche lui, dello sparire individuale nella vita universale.

Questa contemplazione è la prima grande rivelazione del suo genio, semplice insieme e profondo. È un ritorno alla rappresentazione delle poesie primitive e popolari, dove disegno colore e ritmo

1. *l'Iddio*: così nel ms. Nel *Roma*: « Iddio ». 2. Cfr. *L'Infinito*, vv. 13-5. Propriamente: « tra questa / immensità s'annega il pensier mio: / e il naufragar m'è dolce in questo mare ».

è una parola, e vista e impressione è sempre immediata. Certo, l'arte dei nessi, il vigor logico e la correzione della forma lo certificano poeta di un'età avanzata. Ma chi consideri a quanta raffinatezza era giunta la poesia italiana anche nei sommi, e anche a quel tempo che molti gridavano semplicità e popolarità, e nessuno ne dava esempio, può misurare il valore di questo schizzo, e giudicarlo come l'apertura musicale di una nuova era. Dico apertura musicale, perché qui non è ancora chiaramente espresso un nuovo contenuto, né una nuova forma, ma ce n'è come l'aria e il presentimento. Ci si scorge ancora una parentela con studi e modelli antichi. Manca a questa forma la bonomia e l'ingenuità, e la morbidezza, una compiuta chiarezza, come si vede nel secondo periodo dove quell'atto intellettuale¹ del comparare e quel cumulo di oggetti aridi ti lascia freddo e perplesso, quasi abbi innanzi una forma logica, e non una visione chiara e immediata.

Maggior delicatezza di forma e un sentimento idillico più schietto è nei sedici versi *Alla luna*. Il concetto è il piacere della ricordanza nei giovani, ancora che trista; ond'è che quei versi furono prima intitolati *La ricordanza*, titolo poi dato ad altra poesia.² Ma il concetto non è qui la sostanza, come nell'*Infinito*. La sostanza è un momento psicologico, la rappresentazione di uno stato dell'anima; e lo stesso concetto non è che quello stato in forma generale.

La scena è sempre su quel colle. Il giovane è in quello stato di dolce malinconia, che ti rende cara la natura, quasi persona, quasi la tua confidente. Guarda la luna che pende sulla selva e la rischiera. E ricorda l'anno passato: — Lo stesso dì, la stessa ora ho visto la luna anche così. Era chiara, pur mi appariva velata di una nube. Ma la nube era nei miei occhi lagrimosi; piangevo allora e piango ora.

Queste cose egli dice alla luna, come alla sua amica: «O graziosa luna!»³ La gli sembra una grazia in quell'attitudine. La malinconia gli aguzza il senso della bellezza, ed entra in colloquio con lei, e come un amante le ricorda con precisione dov'era lei,

1. *intellettuale*: così nel «Roma». Nel ms.: «collettivo», accolto dal Bonari e successivi editori. Il restauro è del Muscetta. 2. Cfr. *Alla luna*, v. 16: «ancor che triste, e che l'affanno duri!». L'idillio apparve col titolo *La ricordanza* nel «Nuovo Ricoglitore» di Milano, del gennaio 1826, e nell'edizione cit. dei *Versi*. Ebbe il nuovo titolo nell'edizione fiorentina del '31, nella quale figuravano *Le ricordanze*. La parafrasi che segue «asseconda ed accentua l'inclinazione di sentimento più blando dell'idillio in una certa movenza di fine bozzetto»; Binni, *Leopardi cit.*, p. 118. 3. *Ibid.*, v. 1.

dov'era lui, e come la guardava — e ti guardavo così perché piangevo —, e le confida che era triste, con una rassegnazione piena di grazia, sciolta la lacrima in un sorriso tenero; la graziosa luna diviene la sua luna, la sua diletta luna.

Non c'è solo il «noverar l'età del suo dolore»,¹ il ricordare, che gli è caro, e gli asciuga la lacrima e lo fa sorridere. È ancora quel sentirsi giovane, disposto all'affetto, alla tenerezza, e parlare alla luna e farle le sue confidenze. Non è solo la ricordanza, è il modo della ricordanza.

Quella luna così fissata e in questa corrispondenza di affetto non la dimentichi più! E quel giovane nella sua malinconia contemplativa ed espansiva che vive di memoria, e canta l'età del suo dolore, e si nutre di questa vita e ci si piace e ci s'intenerisce, è il fanciullo poetico, che porta già in fronte i segni di un pensiero nuovo, non ancora adulto, ancora in formazione.

Nella *Sera del dì di festa* la materia è la stessa, in tela più ampia. È un dato momento psicologico da cui scaturisce un dramma che si rappresenta nello spirito del poeta. Il concetto astratto si può ridurre in questa forma: la festa è passata, e tutto passa.

Il giovane che non ha preso parte alla festa, la sera si affaccia a guardare un bel cielo stellato, e la luna tranquilla sopra ai tetti e in mezzo agli orti, che rischiara i lontani monti.²

In mezzo a questo chiarore tutto è silenzio, e dietro alle finestre tutto è oscuro. Questa scena lo ispira e gli fa venire la lacrima e la voce. Egli non è un'anima oziosa letteraria che si affissi con diletto a quella scena e s'indugi a descriverla. Sono poche linee, ma sicure e precise che ti danno immagine e impressione tutt'insieme. E l'impressione è questa, che ti mette dolcemente in moto l'immaginazione ed il cuore, e ti concede lo sfogo e ti dispone ai cari soliloqui di un'anima troppo piena.

— Saluto questo cielo così benigno in vista e l'antica natura che mi fece infelice:

*A te la speme
nego, mi disse, anche la speme; e d'altro
non brillin gli occhi tuoi se non di pianto.*³

1. *Ibid.*, vv. 10-2: «E pur mi giova / la ricordanza, e il noverar l'etate / del mio dolore». 2. *e la luna . . . monti*: è lo stupendo inizio dell'idillio (vv. 1-4), in realtà giunto alla sua miracolosa perfezione solo nell'edizione del '35: cfr. ora, per la storia delle varianti, l'edizione critica di F. Moroncini, *Canti di G. Leopardi*, Bologna 1927, vol. II, pp. 406 sgg. 3. *La sera del dì*

Il cielo è così bello ed io sono così infelice! Negli occhi miei non brilla se non la lacrima.

La notte chiara e dolce, la queta luna, quella serenità di cielo appare agli infelici quasi una provocazione. Vorrebbero tutto il mondo fosse in pianto, come loro. Ma il nostro infelice ha un'anima poetica e gode di quella bellezza, e non maledice la natura, anzi la saluta.

Questo spoglia il suo lamento di ogni amarezza. Anzi il contrapposto tra il cielo tranquillo e la sua anima travagliata non gli viene neppure in forma di contrapposto; lo s'indovina, e più nella situazione che nelle parole. Ma il contrapposto si sviluppa e acquista maggior rilievo.

— Anche la mia donna dorme, e non la morde cura nessuna, e non sa quanto io l'amo. Anzi forse sogna la festa e a quanti piacque e quanti piacquero a lei.¹

La placidità universale concentrata ora nella tranquilla immagine della sua donna che non lo pensa gli fa sentire duramente la sua solitudine, non senza un movimento di gelosia inavvertito, e viene lo scoppio:

*Intanto io chieggo
quanto a viver mi resti, e qui per terra
mi getto, e grido, e fremo. O giorni orrendi
in così verde etate!*²

Non è uno scoppio di collera, non incolpa nessuno, giace sotto il suo dolore senza eco nella indifferenza universale. In questa prostrazione la poesia sarebbe finita, ma ripiglia per nuova occasione. Ode il canto notturno dell'artigiano, che dopo i sollazzi torna al povero ostello,³ portandosi in capo ancora l'allegria della festa. Egli è contento, lui, ha goduto della festa, e gode ancora cantando, felice nella sua povertà. O cosa importa a lui il passato e l'avvenire? Si gode la placida notte e la queta luna, e canta e non pensa altro. Ma il giovane guarda il mondo con l'occhio del dolore, e quel canto di notte, nel silenzio di tutte le cose, ultima eco della festa, gli è il suono funebre della campana che gli annunzia che tutto passa.⁴

di festa, vv. 11-4 («... io questo ciel, che sì benigno / appare in vista, a salutar m'affaccio, / e l'antica natura onnipossente, / che mi fece all'affanno.») e 15-6. 1. Cfr. *ibid.*, vv. 18-21 e 7-10, liberamente collegati nella parafrasi. 2. *Ibid.*, vv. 21-4. 3. *Ode... ostello*: cfr. *ibid.*, vv. 24-7. 4. *tutto passa*: cfr. *ibid.*, vv. 28-9 («e fieramente mi si stringe il core, / a pensar come tutto al mondo passa») e, i versi che seguono, 30-3.

*Ecco, è fuggito
il dì festivo, ed al festivo il giorno
volgar succede, e se ne porta il tempo
ogni umano accidente.*

La sua anima stagnata in sé stessa ripiglia vigore, si getta di nuovo in fantasia. Il suo fato si sperde nel fato universale. Il suo dolore si trasforma e si raddolcisce in una malinconia meditativa. La sua persona è scomparsa nel genere umano. Non è più la storia sua, è la storia del mondo. Gli compariscono innanzi i popoli antichi, e Roma. Dov'ei sono?

*Tutto è pace e silenzio, e tutto posa
il mondo, e più di lor non si ragiona.¹*

Fantasia non nuova e che sarebbe pedantesca se non uscisse qui dalle intime latebre di un cuore ferito, sì che acquista un sentimento nuovo. Perché, se la persona è scomparsa come materia della contemplazione ed è succeduta una materia nuova, questa è nata da quella e conserva nella sua forma quel calore e quel sentimento. Perciò non è un'astrazione, non una produzione dell'intelletto, ma è lo sviluppo di uno stesso momento psicologico particolare e personale. La persona in quella data disposizione dello spirito fa sentire dappertutto le sue vibrazioni. Quella considerazione del fato universale, suscitata da una impressione tutta personale del canto notturno, finisce con un commovente ritorno alla persona. È un ricordo della fanciullezza, simile canto, simile stretta di cuore, simile fatto:

*Nella mia prima età, quando s'aspetta
bramosamente il dì festivo, or poscia
ch'egli era spento, io doloroso, in veglia,
premea le piume, ed alla tarda notte
un canto che s'udì per li sentieri
lontanando morire a poco a poco
già similmente mi stringeva il core.²*

Allora non sapeva perché. L'impressione cosciente dell'adulto è ripetuta nell'impressione ignorante della prima età, in una intonazione più soave, a quel modo che è il ritornello di un motivo, in suoni meno accentuati e più melodiosi. Il dolore dell'adulto, tanto

1. *Ibid.*, vv. 38-9. 2. *Ibid.*, vv. 40-6.

più acuto, quanto più intelligente, si smorza in una dolcezza malinconica di un candore infantile.

Abbiamo già la grande maniera di Leopardi, una vista del mondo in un movimento di fantasmi e d'impressioni generate da momenti psicologici sinceri e precisi in una forma idillica, voglio dire ingenua e semplice, di una bonomia quasi fanciullesca nella sua profondità.

Sono stonature, qualche passaggio brusco, qualche tono troppo solenne e fin tragico, qualche reminiscenza classica, soprattutto quella donna appena concepita che «gli aprì tanta piaga nel petto».¹

Con questi idillii si accompagnavano i soliti castelli in aria. L'idea fissa era lasciare Recanati. Ma come? Andare a Roma secondo il consiglio di Giordani? E come vivere? giacché «nunziature e cose tali sono per li preti».² Entrare nell'Accademia ecclesiastica con quattordici scudi al mese? Ma con questo «non hanno appena la metà del bisognevole», e «mio padre è stradeliberato di non darmi un mezzo baiocco fuori di casa». Tentò sino una fuga in Lombardia, e fu scoperto e non fu lasciato fare. La noia derivata dalla impossibilità dello studio, le «orribili malinconie» e i «tormenti», che gli procurava la sua strana immaginazione, la tirannide domestica, «la differenza dei principii non appianabile», il sentirsi rimpiccolire in quell'angusto ambiente, desiderio di collocamento, di gloria, di vasti orizzonti spiegano quel tentativo. «Voglio piuttosto essere infelice che piccolo,» scrive al padre, «e soffrire piuttosto che annoiarmi».³

Tra questi vani pensieri ci erano progetti ancora più vani. A forza di dolore gli era riuscito di leggere l'*Apologia*⁴ di Lorenzino de' Medici, e s'era confermato nel parere che «le scritture e i luoghi più eloquenti sieno dov'altri parla di se medesimo». Le sue idee sulla nostra letteratura diventano più concrete.

Quei già così cari cinquecentisti li chiama ora «miserabili», e la

1. Cfr. *ibid.*, v. 10: «quanta piaga m'apristi in mezzo al petto». Nel «Roma» seguiva: «Ci dicono che siamo ancora ben lungi dalla perfezione». 2. Lettera al Giordani del 26 marzo '19, dalla quale sono tratte anche le citazioni che seguono. I passi delle lettere, riprodotti dal De Sanctis talvolta con qualche modifica grafica e di punteggiatura, e qua e là talune minime omissioni, si danno secondo l'edizione dell'*Epistolario*, a cura di Prospero Viani, 2 voll., Firenze 1849. 3. *le orribili... annoiarmi*: cfr. la lettera al padre, scritta in occasione della fuga, senza data, ma della fine di luglio del '19. 4. Così nella lettera al Giordani del 21 giugno '19 («Solamente a forza di dolore sono riuscito a leggere l'apologia...»). Dalla stessa sono tratte le citazioni che seguono.

loro figura è «arrabbiata e dura per gli affettatissimi latinismi»; dove «quegli che parla di se medesimo non ha tempo né voglia di fare il sofista, e cercar luoghi comuni, ché allora ogni vena più scarsa mette acqua che basta, e lo scrittore cava tutto da sé, non lo deriva da lontano». Con quest'occhio più acuto ripete il suo giudizio che quasi tutto è a rifare. E i disegni gli si accumulano in testa, e può appena raccorli frettolosamente in carta perché non gli cadano dalla memoria.¹ Volgeva fra l'altro in mente un trattato: *Della condizione presente delle lettere italiane*,² ma lasciamo parlare lui stesso:

Tante cose restano da creare in Italia, ch'io sospiro in vedermi così stretto e incatenato dalla cattiva fortuna, che le mie poche forze non si possano adoperare in nessuna cosa. Ma quanto ai disegni, chi può contarli? la lirica da creare; tanti generi della tragedia, perché dall'Alfieri n'abbiamo uno solo; l'eloquenza poetica, letteraria e politica; la filosofia propria del tempo, la satira, la poesia di ogni genere accomodata all'età nostra fino a una lingua e a uno stile, ch'essendo classico e antico, paia moderno e sia facile a intendere e dilettevole così al volgo come ai letterati . . . Ma io da gran tempo non penso né scrivo né leggo cosa veruna, per l'ostinata imbecillità de' nervi degli occhi e della testa; e forse non lascerò altro che gli schizzi delle opere ch'io vo meditando, e ne' quali sono andato esercitando alla meglio la facoltà dell'invenzione, che ora è spenta negli ingegni italiani. E per quanto io conosca la piccola cosa ch'io sono, tuttavia mi spaventa il dover lasciare senza effetto quanto avea concepito. Ma ora propriamente son diventato inetto a checchessia: mi disprezzo, mi odierai, m'abborrerei se avessi forza: ma l'odio è una passione, e io non provo più passioni.³

Così scrive a Pietro Giordani; e tra le linee leggi questa interrogazione: — Farò mai niente di grande? — che pure una volta gli venne sotto la penna.⁴

In questi vani disegni passò quell'anno. È assai probabile che in quegli schizzi erano le prime linee dei suoi *Dialoghi* e *Operette morali*.⁵ Ma tutta questa azione nel vuoto con nessuna speranza di

1. Lettera allo stesso del 4 giugno. 2. Lettera del 19 febbraio. Il De Sanctis conosceva la redazione dello schema pubblicata dal Cugnoni in *Opere inedite* cit., vol. II, pp. 371-3. L'altra più breve fu stampata per la prima volta, con tutte le carte napoletane, in *Scritti vari inediti*, Firenze 1906. 3. Lettera, sempre al Giordani, del 20 marzo 1820. 4. Cfr. la lettera, già cit., del 21 giugno '19. 5. *schizzi . . . morali*: si riferisce ai «dialoghi satirici alla maniera di Luciano», di cui nei disegni letterari editi dal Cugnoni, op. cit., vol. II, pp. 369-70. Cfr. anche la lettera al Giordani del 4 settembre 1820: «In questi giorni . . . ho immaginato e abbozzato certe prosette satiriche».

concludere doveva più aggravare la sua tristezza e fiaccargli ogni volontà. — Io non provo più passioni! —¹ Non è più il giovane che sogna patria, libertà, virtù, bellezza, gloria. L'umor nero gli oscura tutti i suoi ideali. Forse in questo tempo moriva anche la sua tessitrice, un suo innocente amore. Che cosa è la bellezza? Che cosa è la virtù?

I libri, e particolarmente i vostri, — scrive a Giordani, — mi scorano insegnandomi che la bellezza appena è mai che si trovi insieme colla virtù, non ostante che sembri compagna e sorella. Il che mi fa spasimare e disperare. Ma questa medesima virtù quante volte io sono quasi strascinato di malissimo grado a bestemmiare con Bruto moribondo. Infelice, che per quel detto si rivolge in dubbio la sua virtù, quand'io veggo per esperienza e mi persuado che sia la prova più forte che ne potesse dar egli, e noi recare in favor suo.²

La canzone di Bruto gli si andava già volgendo pel capo. Una frase lugubre gli viene spesso sotto la penna: «disperare di se stesso».³ Il niente prima ancora che divenisse in lui una filosofia era già una realtà. E forse nessuno ha concepito il niente in modo così spaventevole, come lo sente e lo rappresenta lui in questa lettera:

Sono stordito del niente che mi circonda... Non ho più lena di concepire nessun desiderio, né anche della morte; non perch'io la tema in nessun conto, ma non vedo più divario tra la morte e questa mia vita, dove non viene più a consolarmi neppure il dolore. Questa è la prima volta che la noia non solamente mi opprime e stanca, ma mi affanna e lacerà come un dolor gravissimo, e sono così spaventato della vanità di tutte le cose, e della condizione degli uomini, morte tutte le passioni, come sono spente nell'animo mio, che ne vo fuori di me, considerando che è un niente anche la mia disperazione.⁴

A questa lettera spaventevole si scuote Giordani, e risponde:

Mio caro Giacomino, io non so che dirti, e il caso tuo non è più da parole. E vedi bene che io nulla posso. Ma posso amarti e compiangerti; e credimi che il cuor mio si rompe de' tuoi guai. Con sospiri infiniti e con amore immenso ti abbraccio.⁵

1. Allude alla celebre lettera al Giordani del 19 novembre '19 («morte tutte le passioni, come sono spente nell'animo mio»), riportata poco più oltre. 2. Allo stesso, in data 26 aprile '19. 3. Cfr. le lettere del 28 maggio '19 («vivo sempre mezzo disperato») e del 30 giugno '20, citata più oltre («che io disperassi del mondo e di me stesso»). 4. Lettera del 19 novembre '19. L'inizio, dato qui parzialmente, è riportato nella sua integrità a p. 1161. 5. In data 8 dicembre '19; cfr. *Epistolario di Giacomo Leopardi*, ed. cit., vol. II, p. 359.

Parole che bastavano a risuscitare nel giovane il fervore dell'amicizia, e a rinnovargli la consolazione delle lacrime.

Dove troverò uno che ti somigli? Dove troverò un altro ch'io possa amare a par di te? O cara anima, o sola *infandos miserata labores* di questo sventurato . . . Non vedo altra vita che le lacrime e la pietà, e se qualche volta io mi trovo alquanto più confortato, allora ho forza di piangere, e piango la miseria degli uomini e la nullità delle cose.¹

Fanciullo, gli pareva che l'infelicità venisse dalla malvagità, e sentiva sdegno contro i malvagi, e dolore della virtù sventurata. Ma ora nella sua tristezza non è più scintilla d'ira, e la vita non gli par più degna di esser contesa perché sono infelici tutti, schiavi e tiranni, oppressi ed oppressori, buoni e cattivi. Fanciullo, avea mal animo contro gli sciocchi e gl'ignoranti, e ora cerca di confondersi con loro, e tiene con ambe le mani afferrati gli ultimi avanzi della fanciullezza, quando sperava e sognava la felicità, e sperando e sognando la godeva. E quel tempo «è passato, e non tornerà più, certo mai più».

Insieme colla fanciullezza è finito il mondo e la vita per me, e per tutti quelli che *pensano e sentono*; sicché non vivono fino alla morte se non quei molti che restano fanciulli tutta la vita.

È chiaro che questo giovane il quale si sente infelice, perché pensa e sente, e porta invidia agl'ignoranti e a' perpetui fanciulli, deve considerare come un «formidabile deserto» un mondo senza ideali e senza scopo, e la vita, vacua di ogni speranza, poco diversa dalla morte. E si sente quanto strazio in queste parole tranquille di un vivo che si sente morto:

Non ti affannare per me, che dove manca la speranza non resta più luogo all'inquietudine, ma piuttosto amami tranquillamente come non destinato a veruna cosa, anzi certo d'esser già vissuto.

Chi ricorda le prime lettere a Giordani, così eloquenti, con tanto spargimento di cuore, vedrà qual cammino si è fatto. Allora egli era un fanciullo; ora pensa e sente.

1. Lettera, sempre al Giordani, del 17 dicembre '19, della quale, nei periodi che seguono, sono citati o parafrasati altri passi («tengo afferrati con ambe le mani questi ultimi avanzi e queste ombre di quel benedetto e beato tempo, dov'io sperava e sognava la felicità, e sperando e sognando la godeva; ed è passato né tornerà mai più, certo mai più . . . in questo formidabile deserto del mondo, io già sento d'esser morto»).

Il cattolico non ci è più, e neppure il cristiano. La religione se n'è ita nella sfera delle illusioni, raggiunta dalla virtù, dalla gloria, dalla bellezza, illusioni anch'esse. Regge il mondo una forza infinita ed eterna, arcana, ascosa alla ragione, e i viventi sono castelli di carta ch'essa fa e disfà per suo trastullo. La vita non ha scopo e le azioni umane sono un'agitazione nel vuoto. Il « niente » solo è.¹ Vita e morte sono una cosa. Sono il niente. Questo è il sugo del discorso.

Questo non è ancora una filosofia. È il cattivo germoglio della disperazione. È la secrezione dell'umor nero. È la sua malattia. Egli medesimo se ne accorge nei momenti di pacatezza, e ne fa una diagnosi come un medico. Interpretava la sua vita, cioè il suo modo di pensare e di sentire, fisiologicamente. A sentirlo, le cagioni del suo male sono:

debolezza somma di tutto il corpo e segnatamente dei nervi, e totale uniformità, disoccupazione e solitudine forzata, e nullità di tutta la vita. Le quali cagioni operavano ch'io *non credessi*, ma *sentissi* la vanità e noia delle cose, e disperassi affatto del mondo e di me stesso.²

Non erano dunque idee, erano sentimenti. La malattia non era nell'intelletto, era nel cuore. Gli pareva di credere, e ora che il cuore è guarito, e sente come uomo sano, si accorge che quello non era un credere, ma un sentire.

Ma se bene anche oggi io mi sento il cuore come uno stecco o uno spino, contuttociò sono migliorato in questo ch'io giudico risolutamente di poter guarire, e che il mio travaglio deriva più dal sentimento dell'infelicità mia particolare, che dalla certezza dell'infelicità universale e necessaria.

E in verità, a quanti in certi momenti oscuri della vita non occorre di dover recitare anche il « *vanitas vanitatum et omnia vanitas* », l'infinita vanità del tutto?³ Poi risensiamo.

Il povero Leopardi, e per naturale disposizione e per un cumulo di condizioni fisiche e morali, era un martire della vita. E nessuna meraviglia è ch'egli la maledica e la chiami vana, e quasi il mede-

1. Cfr. la lettera allo stesso, del 6 marzo '20: « tutto è nulla » e « non c'è altro vero che il nulla ». Per l'immagine dei castelli di carta cfr. *Palinodia*, vv. 154-81. In effetti, negli anni fra il '19 e il '21, la posizione del Leopardi rispetto al cattolicesimo era meno assoluta, com'è documentato nello *Zibaldone*, di cui per altro il De Sanctis non poteva conoscere che i pochi frammenti fin allora pubblicati. 2. Sempre al Giordani, in data 30 giugno '20; dalla stessa lettera è tratto anche il brano che segue. 3. Cfr. *Eccle.*, 1, 2 e *A se stesso*, v. 16.

simo che la morte. Per ora la malattia è nel cuore, e poco ha invaso l'intelletto. Sente e gli par di credere. Ma non si scherza impunemente col cuore. A forza di nutrirli e di accarezzarli, questi sentimenti si fissano e diventano un vizio dell'intelletto, un dato modo di concepire o di giudicare, diventano le idee fisse. E chi guarda a queste lettere, vede già quanto progresso ha fatto il male. Sono ancora sentimenti, è vero, ma così coordinati, con uno sviluppo così logico, in una forma pensata, che hanno già aspetto non solo d'idee, ma di un sistema. L'intelletto è già attinto e il male è più grave ch'egli non creda, soprattutto in un intelletto predisposto da opinioni e dottrine filosofiche ancora in voga, e naturalmente acuto e meditativo.

Appunto perché queste idee fisse nascono dal cuore, sono non astratte ed intellettuali, per le quali s'interessi il solo filosofo, ma sono vive, partorite in mezzo al dolore, e accompagnate dalle lacrime, colla loro ripercussione in tutte le forze e i sentimenti della persona. Il poeta è il primo martire delle sue idee, e fa sentire il suo martirio. Sicché dietro al suo pensiero, anche nelle regioni più elevate, vedi sempre l'uomo che lo concepisce e lo rappresenta non secondo criterii generali, ma secondo lo stato della sua anima. E questo rende la sua lirica sincera e interessante e vera poesia. Si piglia un vivo interesse non solo al poeta, ma all'uomo, suo inseparabile compagno.

Queste idee fisse, divenendo a poco a poco il suo modo abituale di vedere il mondo, e com'egli dice, il «vero», vanno ad urtare in un altro ordine di sentimenti divenuto già sua natura, e parte indivisibile della sua vita. Perché Leopardi a quell'età era già un essere morale compiuto. Non era più religioso nel senso volgare di questa parola, non aveva più fede in certi dogmi; ma aveva un sentimento vivo dell'infinito e dell'eterno e del mistero delle cose, ciò che è appunto il sentimento religioso. Questo sentimento si accompagna col disprezzo di tutto ciò che è finito, o com'egli dice, mondano, piacere mondano; e nessuno più di lui ha così poca stima di tutti quei fini particolari appresso ai quali corre il comune degli uomini, le cui azioni a lui paiono vane, e perciò vero ozio. Talora a sentirlo parlare della vanità della vita, ti pare un cenobita o un santo padre. La differenza è in questo, che quelli dietro a questa vanità pongono un'altra vita come vera realtà, e lui ci pone il mistero, religione anche esso, anzi radice di ogni religione. Oltre a ciò, il

giovane sentiva profondamente la virtù, la dignità di uomo, l'amore, la bellezza, la gloria, la patria. E tutto questo era Giacomo Leopardi, aggiuntovi un'estrema delicatezza e sensibilità, che gli rendeva più cari, più avidamente desiderati questi sentimenti. Il desiderio non placato dalla speranza, anzi accompagnato con la disperazione li mantiene vivi e intensi, talora sino al delirio di Saffo. Maledice la vita, perché non può goderla, e la impotenza del suo «implacato desio»¹ è il segreto della sua maledizione.

Invano ora chiama vanità la vita, e illusioni la virtù, la gloria, l'amore. Questa teoria dovrebbe tirarlo al suicidio, o alla misantropia, o alla compiuta indifferenza innanzi a ogni ordine morale. E queste conseguenze appariscono qua e là nella sua vita e nel suo spirito, come semplici velleità. Ma la sua natura è più forte della sua teoria, e resiste, e nasce un dramma interno del più alto interesse, una lotta tra la sua natura e il «vero», la quale in una sfera più elevata si risolve nella lotta tra il fato «indegno»² e l'individuo. Malgrado il colore greco di questa lotta, essa è tutta moderna nella sua sostanza, ed ha le sue radici profonde nell'anima dell'uomo che ne è il martire. Talora la natura benefica gli ritorna il sapore della vita e la facoltà di amare, gli ritorna i fantasmi e i sogni della giovinezza, e com'egli dice, fanciullezza, e il redivivo fanciullo canta il suo risorgimento, canta la patria e l'amore e la gloria e la virtù. Tal'altra rimane come schiacciato sotto il Fato, pur maledicendolo e pur resistendo. Dalla qual diversa disposizione dello spirito nasce diversità di disegno, di colore e di accento. Ma, vinca o l'una o l'altra di queste forze, rado è che stieno scompagnate, e nel maggiore entusiasmo della vita penetra la morte come un tarlo che la rode, e quando l'anima è più oscura, vi brilla un raggio di luce. E questo naturalmente, non come concepimento estetico dell'intelletto, ma come un fatto quasi incosciente del suo spirito in questa o quella disposizione.

Questo dualismo è la forza dinamica della poesia leopardiana, la leva che la mette in moto e ne fa un organismo originale. Essa è insieme il canto dell'amore e della morte.

1. *Ultimo canto di Saffo*, v. 60. Nel capitolo xv, *Il Bruto e la Saffo*: «coglie la Saffo a catastrofe compiuta, nell'atto che l'amore non è in naufragio, ma è naufragato e da un pezzo. Spero nella lunga fede, nell'ingegno, nella gloria, ma tutto fu nulla... Come l'ammalato che aborre dal cibo, ella non ha più il gusto della vita... Vede, ma non sente più». 2. Cfr. *Bruto minore*, v. 38: «Guerra mortale, eterna, o fato indegno».

Il dualismo è invitto, non c'è eliminazione, non c'è soluzione. Se il poeta fa buon sangue e gode un istante di gioventù, non è già che rinneghi le sue idee e chiami sostanze reali quelle che il suo pensiero chiama ombre. Sono illusioni, il pensiero ha ragione, pur vi si tiene afferrato con ambe le mani, e le ama e le segue come fossero sostanza. Parimente negl'istanti oscuri della vita non è già che le illusioni si dileguino affatto dal suo spirito, perché, non fosse altro, sono presenti nel lamento che fa di averle perdute, presenti nella memoria. Quel lamentare e quel ricordare è pregno di desiderio, e te le rende più vive. Perciò questo non è propriamente un dramma, perché il dramma suppone una eliminazione delle due forze¹ e una soluzione, ma è lirica, un canto o un lamento generato da quella opposizione. Il dramma ci sta come mezzo per sviluppare la lirica, dov'è l'ultimo fine di questa poesia.

Ho detto che in questa lotta non c'è di greco se non il colore, voglio dire l'apparenza. Il poeta mette in mezzo il fato o il cielo, rappresentando al di fuori la lotta ch'è tutta dentro di lui. Il vizio è nei vocaboli che danno alla sua forma una vernice classica e talora la guastano. Ma il vizio si arresta alla superficie, e la rappresentazione rimane moderna. Quel fato e quel cielo è lui, e quella lotta non è se non la scissura della sua anima, dove coesistono inconciliati il cuore e l'intelletto.

Così il mondo è guardato da un punto di vista nuovo, non solo in sé stesso preso in astratto, quanto per i fatti psicologici, da' quali nasce, e ne' quali si compie internandosi nei più intimi affetti del poeta.

Questo lo rende viva realtà.

Il *Sogno* e la *Vita solitaria* furono, come gli altri tre idillii, scritti nello stesso anno che le citate lettere a Giordani, quali prima quali dopo, poco importa.² Talora trovi nelle lettere frasi quasi testuali di poesie scritte innanzi; talora la poesia è come una eco sentimentale di concetti espressi nelle lettere. Certo è che il giovane scriveva così all'amico e poetava così: prosa e verso si spiegano e si compiono a vicenda. Nei tre idillii l'infinito e l'eterno, il mistero delle

1. *eliminazione* . . . *forze*: così nel ms. e in tutte le stampe. Muscetta propone di leggere: «eliminazione di una delle due forze». 2. Cfr. la nota 3 di p. 1139. Il *Sogno* è degli ultimi del '20 o degli inizi del '21; *La vita solitaria* dell'estate '21. Ma il continuo riferimento alle lettere del '19-'20, che è un ripercorrere la storia interna della prima poesia leopardiana, colloca la cronologia degli idilli in una prospettiva assai meno imprecisa.

cose, l'alternare delle stagioni, la forza del tempo, il passare o il divenire delle cose, potrebbero parere luoghi comuni importati da' poeti greci e latini, se in quella forma personale e malinconica non apparissero voci dell'anima, e quasi preludii di una nuova vista del mondo, quale si manifesta nelle lettere a Giordani e troviamo già chiara e intera nel *Sogno*.

Chi sia la donna che gli apparisce in sogno, morta «più lune» innanzi,¹ non è chiaro. Se la tessitrice morì in quest'anno, lei è l'amata, di cui parla nel terzo idillio, ed è anche lei che ora gli apparisce. Del resto, il giovine Leopardi non concepisce la donna nella pienezza della sua esistenza materiale, per la sua inettitudine a comprendere la vita nella sua esteriorità e per la sua tendenza ideale. Più che la tale e tale donna, è in lui la donna, e come la vede lui, secondo la «sua idea». Che questa donna sia Teresa o Francesca o Giovannina, può solleticare la curiosità, ma poco può giovare a intendere il poeta.² È assai più importante studiare la formazione successiva del suo ideale femminile.

La sua donna è una giovinetta quasi ancora fanciulla, candida, innocente, gioiosa, amorosa, a cui manca la vita prima quasi che l'abbia gustata. È l'ideale naturale della donna, santificato nell'angolo, non modificato ancora dalla società, né dalla esperienza della vita. Un ideale vaporoso, musicale, che quando sta per determinarsi nella esistenza materiale, sfuma. Perciò destino di questo ideale è la morte in quella prima età.

Questo ideale «di angelette dal ciel discese»³ è il tipo delle Mandette e delle Beatrici, reminiscenze e preludii del paradiso a cui appartengono. La vita terrena è un breve sonno, e il morire è uno svegliarsi alla vita vera. Il concetto naturale della vita e della morte è capovolto dalla credenza in un'altra vita, dove solo è verità e felicità. Così la vita giovanile, immagine paradisiaca, che porta in

1. Cfr. *Il sogno*, vv. 23-4. 2. Nel saggio del '77, *La Nerina di G. Leopardi*: «Voi disputate se Nerina era figlia di un cocchiere o di un cappellaio. Oimè, mi avete uccisa Nerina!» (*Saggi critici*, a cura di L. Russo, Bari 1952, vol. III, p. 221). In quel saggio è già definito l'ideale femminile del Leopardi, con riferimenti al *Sogno* e alla canzone *Alla sua donna* e alle «donne sparenti» della poesia italiana, come Laura e Ermengarda. Si veda anche il saggio sul mondo epico-lirico del Manzoni, p. 1037 e relativa nota 1. Intorno al motivo critico, cfr. ora B. Croce, *La poesia della donna nella critica del De Sanctis*, in «Corriere della sera», 14 ottobre 1952. 3. Riecheggiando Petrarca, *Rime*, cvr: «Nova angeletta sovra l'ale accorta / scese dal cielo...». Per i riferimenti che seguono al Cavalcanti, a Dante e al Petrarca, cfr. anche *Storia*, pp. 50, 60 sgg. e 263 sgg.

se il germe della morte, cioè del suo ritorno in paradiso, dove l'immagine diviene realtà, ha la sua vera poesia nella morte. Forma naturale di questa poesia è la visione, il sogno, l'estasi. La visione di Laura nel terzo cielo è il monumento più interessante di questo genere.¹ Le immagini e i sentimenti che scaturiscono da questo concetto del mondo, formano tutto un ciclo poetico, successivamente trasformato, ma sussistente anche oggi ne' suoi tratti fondamentali.

La prima volta che Leopardi concepì la donna, fu nella canzone per una giovane inferma.² Dico «concepì» così per dire; perché in quei tratti vaghi e ottusi, pieni di reminiscenze, non è ancora una concezione personale.

Nel suo *Primo amore* vediamo lui, non l'amata; e nella *Sera del dì di festa* vediamo più lui che l'amata, della quale solo per indiretto possiamo ricostruire i tratti. E vi troviamo una vaga fanciulla, nel fiore dell'innocenza, che danza e sogna, e mira ed è mirata, e stanca della festa si addormenta, e nessuna cura la morde.³ La preoccupazione della sua infelicità gl'impedisce di contemplare e formare con serenità artistica questo bel tipo di fanciulla, che rimane nella sua mente fisso, e diverrà più tardi Silvia e Nerina.

Questo tipo di fanciulla è affatto naturale e reale, senza alcuna immagine di angelico o di celeste o di paradisiaco, come pur si vede in Dante e nel Petrarca; è la donna nel suo primo apparire innanzi all'immaginazione innocente dei giovani, bella, pura, festosa, e se volessimo usare modi petrarcheschi, angelica, divina, celeste; modi che aggiungono a questo ideale naturale e giovanile nessuna qualità nuova, ma un nuovo effetto di luce e di melodia, quel carattere vaporoso e musicale, così bene corrispondente alle immaginazioni giovanili.

Questo tipo naturale non può conseguire quegli effetti che i poeti traggono dall'ideale celeste, se non in altri modi cavati pure dalla

1. Cfr. *Rime*, cccii, «Levommi il mio penser in parte ov'era». Se ne veda l'analisi particolare in *Saggio critico sul Petrarca*, Torino 1952, pp. 223-6.

2. La canzone (*Per una donna inferma di malattia lunga e mortale*, scritta nel marzo-aprile del '19 e mai pubblicata) era stata data alle stampe, da una copia di mano di Paolina Leopardi, da A. D'Ancona (Pisa, Nistri, 1871). Sulla letterarietà della canzone, «di stampo petrarchesco», si veda *Studio*, cap. ix. 3. Cfr. *La sera del dì di festa*, vv. 7-9. L'emistichio del *Passero solitario*, v. 35 («e mira ed è mirata»), traduce icasticamente i versi 18-20 dell'idillio, già ricordati: «e forse ti rimembra / in sogno a quanti oggi piacesti, e quanti / piacquero a te».

natura. Perché lo stesso soprannaturale celeste non è che l'effetto naturale della nostra immaginazione, e non è l'angiolino che ha prodotto l'ideale femminile, ma è l'ideale femminile che ha prodotto l'angiolino.

In che modo Leopardi consegue quegli effetti nella formazione poetica della donna, vedremo poi . . . Per ora, non abbiamo che uno schizzo appena, de' tratti sparsi, che bisogna ricostruire per avere una prima immagine di un tipo naturale della donna, così come errava nella sua giovine fantasia.

Nel *Sogno* la fanciulla è morta da più mesi. È pur dessa, quella vaga fanciulla festosa, «nel fior degli anni estinta, quando è il viver più dolce».¹ Ma qui Leopardi ha già un concetto suo della vita e della morte. La vita giovanile è felice, perché è l'età della speranza, non ancora sopraggiunti i disinganni, e non ancora sopraggiunto il vero a dissipare le care illusioni, e a rendere desiderabile la morte:

*A desiar colei
che d'ogni affanno il tragge, ha poco andare
l'egro mortal; ma sconsolata arriva
la morte ai giovanetti, e duro è il fato
di quella speme che sotterra è spenta.*²

Che cosa è dunque questa fanciulla? Non è la creatura angelica che torna in cielo ond'è venuta, radiante di luce, più bella e meno altera.³ No. È una fanciulla infelicissima, perché tolta alla vita, quando amava ancora la vita. Ora è fuori di ogni illusione; pure lamenta che la morte l'abbia tolta alle sue illusioni e abbia abbreviata la sua felicità. Ciò che c'è di comune in questa fanciulla, è la morte in quella fresca età: un fatto pietoso che ha ispirato molte elegie; morire quando appena si è assaporata la vita, è il concetto comune di questi lamenti. Ma c'è di nuovo questo, che la fanciulla morta qui è la voce della tomba, rivelatrice del vero. E già sappiamo cosa è per Leopardi il «vero». È la vanità della vita e il mistero della morte, infelici tutti, salvo i perpetui fanciulli che prendono le ombre per cosa salda,⁴ e ignorano il vero. La fanciulla era felice perché ignorante; ora è infelice perché sa quello che natura «asconde agl'inesperti della vita»,⁵ cioè a' giovani. Così il fatto

1. *Il sogno*, vv. 26-7. 2. *Ibid.*, vv. 29-33. 3. *Non è . . . altera*: si riferisce alla «situazione» del sonetto petrarchesco cit.; cfr. v. 4: «la rividi più bella e meno altera». 4. Riecheggiando Dante, *Purg.*, XXI, 136: «trattando l'ombre come cosa salda». 5. *Il sogno*, vv. 34-5.

particolare di una morte immatura acquista significato universale, l'elegia s'alza a tragedia. Ma se a lei la morte fa conoscere il vero, cioè la vanità delle cose, il destino di Leopardi è ancora più tragico; perché, giovane ancora, conosce la vanità della vita e si sente vecchio:

*Giovane son, ma si consuma e perde
la giovinezza mia come vecchiezza.*¹

Sono tutti e due infelici, e non per accidente o volontà di nessuno; sono infelici per la stessa cagione per la quale sono infelici tutti, per la legge comune a' viventi, e che si chiama il Fato o il vero. È la tragedia della vita nel caso particolare dei due amanti:

*Nascemmo al pianto,
disse, ambedue; felicità non rise
al viver nostro; e diletto il cielo
de' nostri affanni.*²

Ma nella comune infelicità il sentimento è diverso, e dà una movenza al dialogo. La giovanetta non ha emozioni. Sul suo viso è l'immobilità del suo destino. Parla come una legge o un oracolo.

Quella sua tristezza è monotona, come l'impassibile voce del vero. E parrebbe un'astrazione intellettuale, se un'aria di dolce rassegnazione e di affettuosa pietà non desse alla sua tristezza una certa grazia, come di donna viva e bella:

*Io di pietade avara
non ti fui mentre vissi, ed or non sono,
ché fui misera anch'io. Non far querela
di questa infelicissima fanciulla.*³

Nel giovane al contrario la vita ribolle, quantunque si dichiari vecchio e conosca la vanità della vita. La vivacità delle sue impressioni contrasta con l'impassibilità sepolcrale di quella voce. Ella dice cose terribili, fra l'altre che il cielo si diletto dei loro affanni,⁴ e lo dice in forma di sentenza, e non pare in lei o sdegno, o dolore o ironia o altro movimento del cuore. Ma quei detti a lui schiantano il cuore. Anche lui sa che la vita è vanità, che vita e morte è il medesimo, che tutto è illusione, anche la bellezza, anche l'amore, e piange, e si lamenta, e gli si stringe il cuore, e sente il tocco di

1. *Ibid.*, vv. 51-2. 2. *Ibid.*, vv. 55-8. 3. *Ibid.*, vv. 72-5. 4. *il cielo . . . affanni*: cfr. *ibid.*, vv. 57-8, riportati poco più sopra.

quella destra, e gli si rinnova l'amore, nel seno della morte gli si rinnova l'amore, l'illusione ritorna nel regno del vero, e copre di baci quella destra, sino al delirio di un desiderio insoddisfatto:

... di sudore il volto
ferveva e il petto, nelle fauci stava
la voce, al guardo traballava il giorno.¹

Così di faccia al vero sorge il sentimento, di faccia al disinganno un nuovo inganno, e si rivela sin da principio l'invitto dualismo della vita, com'è sorto nel cervello di questo giovane di ventun anno. Sembra quasi che quell'istante di oblio guadagni anche la morte, che lo guarda con tenerezza e lo chiama caro; una dolcezza di espressione in mezzo alla quale ti scende sul capo come una lama di coltello, la voce del disinganno:

*Nostre misere menti e nostre salme
son disgiunte in eterno. A me non vivi,
e mai più non vivrai; già ruppe il fato
la fé che mi giurasti.*²

È chiaro che la giovinetta è una persona poetica in bocca a cui Leopardi ha messe le idee intorno al mondo che allora gli pullulavano nel cervello, e di cui trovi una espressione così straziante nelle lettere a Giordani. Non ci si vede già la pedanteria o il piacere di avere ritrovato lui quelle idee, ma il dolore di quella conoscenza. Perciò, quantunque il tono della composizione sia severo e sobrio, vi alita per entro una emozione tanto più potente quanto³ più contenuta. Il vero vi è annunciato in una forma chiusa in sé, di una terribile chiarezza, che non ammette repliche, e non osservazione, e non spiegazione, e non periodo; una forma originale che non esprime alcuna impressione e ti fa una impressione irresistibile. È forma di oltre tomba, che Dante ha saputo trovare in quel: «Lasciate ogni speranza».⁴ Accanto a questa voce del vero è il grido del cuore, grido di meraviglia, di dolore, di amore; l'illusione brilla in seno alla morte, come luci fosforiche innanzi ai cimiteri. Le idee perdono il loro carattere astratto, diventano sentimenti, investono tutta la persona. È la vita guardata da un nuovo aspetto, di un colore fosco e cupo, un colore di morte sotto il quale conserva tutto il suo calore:

1. *Ibid.*, vv. 84-6. 2. *Ibid.*, vv. 92-5. 3. *quanto*: così nel «Roma». Nel ms. e nelle edizioni, tranne Muscetta: «tanto». 4. *Inf.*, III, 9.

*colei teneramente affissi
gli occhi negli occhi miei, già scordi, o caro,
disse, che di beltà son fatta ignuda?
E tu d'amore, o sfortunato, indarno
ti scaldi e fremiti. Or finalmente addio.
Nostre misere menti e nostre salme
son disgiunte in eterno. A me non vivi,
e mai più non vivrai . . .¹*

Questo è l'ultimo salire della emozione drammatica. Quell'«addio», quello «in eterno», quel «mai più» congiunto con quel «teneramente», con quel «caro», con quello «ti scaldi e fremiti», ti fanno balzare innanzi contemporaneamente la vita e la morte, e producono quella impressione complessa, incapace di analisi, così potente, che ottiene Dante nell'*Inferno*, dove è pure l'uomo vivo nel regno della morte e del vero. L'inferno non c'è più; il simbolo è consumato; resta un inferno psicologico, la vita rappresentata direttamente ne' suoi inganni e ne' suoi disinganni.² Si misura la distanza tra il decimoquarto ed il decimonono secolo. Ma la poesia è quella, stessa ispirazione, stessi effetti. Leopardi ha infine ritrovato sé stesso.

Se il poeta rappresenta bene l'inferno, voglio dire quel non so che cupo e funebre che nasce da una legge eterna e senza viscere, non è egualmente felice nella rappresentazione della vita. Ancora molte reminiscenze, ancora un fare troppo classico, un dire in frasi girate le cose più semplici, un tradurre in forma letteraria concetti immediati e popolari.

Le reminiscenze abbondano, specie nell'introduzione. Ecco qualche esempio di forma letteraria:

*Quanto, deh quanto
di te mi dolse e duol: né mi credea
che risaper tu lo dovessi.³*

— Ti ho pianto assai, e credea nol sapessi —, direbbe semplicemente il popolo, e dirà anche lui più tardi, e direbbe Goethe e ta-

1. *Il sogno*, vv. 87-94. 2. Nel saggio cit., *La Nerina di G. Leopardi*, sottolineando il contrasto con «l'oltre umano di Dante e dei poeti credenti»: «Nel *Sogno* di Leopardi la base è capovolta. La vita è tutta e sola in terra; la morte è separazione eterna da' nostri cari; tutto l'altro è ignoto, è mistero. L'altro mondo è sottratto a ogni contemplazione poetica . . . La morte è l'alto motivo tragico di questa concezione»; *Saggi critici*, vol. cit., pp. 210-1. 3. *Il sogno*, vv. 14-6.

lora anche Victor Hugo.¹ Il popolo dice: — Non credo agli occhi miei. — Dante dice: «Vid'io». E lui:

*Oh quante volte
in ripensar che più non vivi, e mai
non avverrà ch'io ti ritrovi al mondo,
creder nol posso.*²

Troppi giri di frasi, troppe esclamazioni, un tono falsamente tragico, uno sforzo di commuovere che ti lascia freddo, come in quest'altra frase sonora:

*il capo inerme
agli atroci del fato odii sottrarre.*³

Quei benedetti modelli classici non ancora l'ha cacciati dal suo spirito.

In una lettera a Giordani citata innanzi, dove il giovane rappresenta il niente della esistenza, troviamo queste parole:

Se in questo momento impazzissi, io credo che la mia pazzia sarebbe di seder sempre cogli occhi attoniti, colla bocca aperta, colle mani tra le ginocchia, senza né ridere né piangere né muovermi, altro che per forza, dal luogo dove mi trovassi. Non ho più lena di concepire nessun desiderio, né anche della morte; non perch'io la tema in nessun conto, ma non vedo più divario tra la morte e questa mia vita, dove non viene più a consolarmi neppure il dolore.⁴

Uno stato di apatia descritto con l'evidenza, non di chi lo concepisce, come una conseguenza di un sistema filosofico sulla nullità della vita, ma di chi lo soffre in quel punto stesso che lo concepisce e lo immagina.

Questo stato è la base della *Vita solitaria*, un idillio che scrisse anche a quel tempo.⁵

Qui chiama «ferreo sopore» l'apatia, uno stato senza passione e senza moto, senza riso e senza pianto, senza piacere e senza dolore,

1. *talora* . . . Hugo: cfr. anche il saggio sull'*Armando*, p. 995 e relativa nota 1, e la conferenza su Zola, p. 1076. Per una definizione argomentata della poesia dell'Hugo, che ora «fluttua nel vago», ora «ha la mano ferma e precisa di uno scultore greco», si veda il saggio sulle *Contemplations*, in *Saggi critici*, ed. cit., vol. II, pp. 23-52. 2. *Il sogno*, vv. 44-7. 3. *Ibid.*, vv. 49-50. 4. Lettera cit., del 19 novembre '19. 5. *Questo . . . tempo*: cfr. la nota 2 di p. 1154. Sull'idillio in particolare si veda la lezione del '76, raccolta dal Torracca e da lui pubblicata poi in opuscolo (Napoli, Morano, 1917) e contemporaneamente nel vol. *Commemorazione di F. De Sanctis*, a cura della Università di Napoli: cfr. ora *Leopardi*, Torino 1960, pp. 557 sgg.

senza speranza e senza disperazione: uno stato d'immobilità che è di persona viva e ha tutta l'apparenza della morte:

*e già mi par che sciolte
giaccian le membra mie, né spïro o senso
più le commova.*¹

Questo è lo stato che chiama ferreo sopore, uno stato assolutamente prosaico e incapace di rappresentazione; è l'uomo petrificato o cristallizzato, il ghiacciato di Dante.²

Ma la vita solitaria lontana dalla città, in mezzo a' campi, risveglia l'anima e le ridona il senso della vita, e il piangere e il sospirare e il ricordarsi. Questo risveglio non è un risorgimento, è un sollievo temporaneo accompagnato con un ahi!

*... a palpar si move
questo mio cor di sasso: ahi, ma ritorna
tosto al ferreo sopor.*³

Perciò la vita non torna se non come memoria, non ciò che fu.

Ma la memoria opera nell'uomo come fosse realtà, anzi è realtà anch'essa, e lo rifà vivo, vivo nel passato che ha la forza di rappresentarsi, e gli ritorna l'ispirazione, il sentimento della bella natura, il desiderio o il sospiro del passato, il dolore di averlo perduto, e la voluttà di quel dolore che pure è vita. Ne nasce quella mescolanza di piacere e di dolore, di vita e di morte, di sereno e di fosco, che è il carattere della poesia leopardiana. La solitudine è un tema vecchio d'idillio, espresso per lo più in generalità vaghe e insipide, e che qui acquista un nuovo senso, perché calato in tutti gli accidenti della persona. Non è la vita solitaria, ma è la vita solitaria di Leopardi. Perciò tutto⁴ vi è particolare e personale.

Sono in questa poesia alcune descrizioni bellissime, com'è la pioggia mattutina, e la quiete altissima della natura al meriggio, e la felicità della vita giovanile. Quei paesaggi così freschi di colorito, così semplici e precisi di disegno generano quella pacata impressione idillica, ch'è propria della vita campestre.

Ma l'espressione de' sentimenti non corrisponde alla vaghezza e proprietà delle invenzioni: talora è dura e appena abbozzata, come:

1. *La vita solitaria*, vv. 35-7. 2. Cfr. *Storia*, p. 198 e il saggio sull'Ugolino di Dante, in *Saggi critici*, ed. cit., vol. III, p. 24. 3. *La vita solitaria*, vv. 66-8, accostati nel ricordo e contrapposti alla «situazione» del *Risorgimento*. 4. *tutto*: così nel «Roma». Manca nel ms. e nelle successive edizioni. Il restauro è del Muscetta.

... *doloroso*
*io vivo, e tal morirò, deh tosto!*¹

che ricorda la crudità di Alfieri: talora è metaforica e convenzionale, come, parlando del suo petto «rovente»:

Con sua fredda mano
lo strinse la sciaura, e in ghiaccio è volto
*nel fior degli anni:*²

che ricorda le freddure di Cesarotti.

La parte più viziosa è l'apostrofe alla luna, piena di reminiscenze, e in tono semi-tragico. La parte più poetica è non dove descrive, ma dove narra le sue impressioni, e ti getta in quel certo stato pensoso e fantastico che i francesi dicono il *rêve*:

Pur se talvolta per le piagge apriche,
su la tacita aurora o quando al sole
brillano i tetti e i poggi e le campagne,
scontro di vaga donzelletta il viso;
o qualor nella placida quiete
d'estiva notte . . .
l'erma terra contemplo, e di fanciulla
che all'opre di sua man la notte aggiunge,
odo sonar nelle romite stanze
l'arguto canto; a palpitar si move
*questo mio cor di sasso.*³

Il canto di una tessitrice o l'incontro di una vaga fanciulla sono accidenti ordinarii, che pur qui toccano il cuore e muovono l'immaginazione per il modo come sono collocati e lumeggiati.

De' cinque idillii questo ritrae più dell'idillio nel suo senso volgare; ed è anche il meno interessante, sì per l'ineguaglianza dell'espressione, e sì per l'importanza secondaria della materia.

Che in questo anno di meditazione e di composizione abbia fatto altre poesie, oltre i lavori di erudizione, e schizzi e pensieri in prosa, è «assai» credibile.

Parecchie poesie idilliche, e fra le altre il *Passero solitario*, dovettero essere concepite e abbozzate ora, ridotte più tardi in una forma finita e pubblicate.⁴ Certo è che nelle pubbli-

1. *La vita solitaria*, vv. 13-4. 2. *Ibid.*, vv. 41-3. Per il riferimento al Cesarotti, cfr. in *Storia*, p. 766, l'accenno ai suoi «versi armoniosi e liquidi». In proposito si veda lo studio del Binni, *Cesarotti e la mediazione dell'Ossian*, in *Preromanticismo italiano*, Napoli 1948, pp. 185-252. 3. *La vita solitaria*, vv. 56-61 e 63-7. 4. *Parecchie . . . pubblicate*: allude, forse, alla canzone *Per una donna inferma* (cfr. la nota 2 di p. 1156) e all'altra, pure del '19,

cazioni del '25 e del '26 non si trovano altri idillii che questi.

L'anno 1819 è il vero anno critico nella storia del suo ingegno, il punto di partenza; perché ora apparisce nella sua anima uno sguardo proprio del mondo, e una forma propria, cioè a dire una personalità, un carattere.

Il resto della vita non è che uno sviluppo ulteriore su questa base.

Capitolo XII · 1820. Canzone al Mai.

Il dualismo si accentua in questo anno. La malattia continua, e con essa il suo torpore. Il 20 marzo scrive a Giordani:

Mi domandi che cosa io pensi e che scriva. Ma io da gran tempo non penso né scrivo né leggo cosa veruna per l'ostinata imbecillità de' nervi degli occhi e della testa; e forse non lascerò altro che gli schizzi delle opere ch'io vo meditando.¹

La maggior trafittura era il non poter studiare.

Non m'accorgerei, certamente non sentirei tutta la nullità umana se potessi ancora trattenermi negli studi. Non ho mai trovata sorgente più durevole e certa di distrazione e dimenticanza, né illusione meno passeggera.²

Così dice a Giordani il 14 gennaio, e il 7 aprile dice a Pietro Brighenti di Bologna, un amico di casa:

Son risoluto sacrificare l'ingegno all'immutabile ed eterna scelleratezza della fortuna, col seppellirmi sempre più nell'orribile nulla nel quale son vissuto fino ad ora. Non pensi più a me se non come all'uomo il più disperato che si trovi in questa terra, e che non è lontano altro che un punto dal sottrarsi per sempre alla perpetua infelicità di questa mia maledetta vita.³

Viene la primavera, e gli par di rinascere. Ma lasciamo parlar lui:

Poche sere addietro, prima di coricarmi, aperta la finestra della mia stanza, e vedendo un cielo puro, un bel raggio di luna, e sentendo un'aria

Nella morte di una donna, allora inedita, di cui è fatto cenno nella lettera al Brighenti del 28 aprile '20. Quanto al *Passero solitario*, concepito probabilmente nel '19 (cfr. *Argomenti di idilli*, VI, pubblicati per la prima volta in *Scritti vari* citt.), ragioni stilistiche e metriche inducono, com'è noto, a datarne la stesura definitiva non prima del 1828-30, se non anche più oltre. 1. Lettera cit., del 20 marzo 1820. 2. Sempre al Giordani, in data 14 gennaio '20. 3. Al Brighenti, 7 aprile '20. Propriamente, all'inizio: «e perché il mio ingegno è scarsissimo . . . son risoluto di sacrificarlo».

tepida e certi cani che abbaiano da lontano, mi si svegliarono alcune immagini antiche, e mi parve di sentire un moto nel cuore, onde mi posi a gridare come un forsennato, domandando misericordia alla natura, la cui voce mi pareva di udire dopo tanto tempo.¹

Questo è un piccolo capolavoro. Quelle certe immagini antiche, che gli si svegliano non chiare e tutte, ma così in confuso come dopo un sogno, e quasi le andasse cercando, quella voce della natura, quel domandarle misericordia, e quel cielo puro e il bel raggio di luna, e l'aria tepida e l'abbaiano lontano dei cani, cose non descritte, perché sono una azione immediata della natura, queste non sono invenzioni poetiche, ma fenomeni dell'anima, vivi nella memoria, e riprodotti in modo immediato e semplice, fenomeni di quel novo spiracolo di vita che gli apriva la primavera.

Ma fu un sollievo momentaneo, un gemito o un sospiro in mezzo a quel torpore che gli rendeva più acuto il sentimento del suo stato ordinario.

E in quel momento dando uno sguardo alla mia condizione passata, alla quale era certo di ritornare subito dopo, com'è seguito, m'agghiacciai dallo spavento, non arrivando a comprendere come si possa tollerare la vita senza illusioni e affetti vivi, e senza immaginazione ed entusiasmo.

Eccolo dunque riscato nel suo sopore.

Ora sono stecchito e inaridito come una canna secca, e nessuna passione trova più l'entrata di questa povera anima, e la stessa potenza eterna e sovrana dell'amore è annullata a rispetto mio nell'età in cui mi trovo.

È lo stesso uomo della *Vita solitaria*:

*Amore, amore, assai lungi volasti
dal petto mio, che fu sì caldo un giorno.*²

Una volta su questa via, ritornano quelle sue opinioni, e in una forma più precisa, a modo di formole o sentenze o assiomi, come: i piaceri ed i dolori umani sono meri inganni – il travaglio che deriva dalla certezza della nullità delle cose è sempre e solamente giusto e vero – tutto è nulla – la felicità umana non è riposta nello accrescimento della ragione e nella cognizione del vero – non c'è altro vero che il nulla.³

1. Lettera al Giordani cit., 6 marzo '20, dalla quale sono tratte anche le due citazioni che seguono. 2. *La vita solitaria*, vv. 39-40. 3. Cfr. la lettera cit. del 6 marzo.

Non sono più sentimenti erranti e contraddetti nei buoni momenti della vita; sono già un formulario stampato nel cervello.

Questa lettera a Giordani è un testamento. E in verità, se il nulla è solamente vero, e se la vita è inganno o illusione, non resta che morire:

e rifugio non resta altro che il ferro.¹

Ma quando la natura misericordiosa gli concede qualche sollievo, questa vita che non val nulla, e ch'egli dispregia e vuol troncargli, ripiglia il suo valore. E quantunque l'intelletto si ostini a crederla un'illusione, pure l'illusione opera nel suo capo come fosse realtà. Egli ama, si sdegna, si addolora, spera e teme; anzi, perché quella vita esteriore di Recanati è a lui senza sapore e senza attrattiva, tanto è più operativa quella sua vita intima concentrata e condensata, e la sente con l'ingenuità di un fanciullo e il desiderio di un giovane fino nei più tardi anni. Appunto perché la sente a varii intervalli, e l'energia del sentimento non è logorata dall'abitudine, ciascuna volta è un sentimento nuovo, venuto da ispirazione immediata, e comunica alle sue poesie anche ultime una freschezza giovanile.

Eppure così potente vita, con tanta realtà di sentimento, sarebbe un'illusione! La contraddizione è così manifesta, che l'intelletto ci sofistica sopra e cerca una scappatoia. Il 30 giugno di questo anno si crede guarito, e nel suo nuovo sentimento della vita scrive a Giordani:

Io ritorno fanciullo, e considero che l'amore sia la più bella cosa della terra, e mi pasco di vane immagini... Io non tengo le illusioni per mere vanità, ma per *cose in certo modo sostanziali*, giacché non sono capricci particolari di questo o di quello, ma naturali e ingenite essenzialmente in ciascheduno; e compongono tutta la nostra vita.²

Ecco dunque. La vita non è più una illusione, ma è cosa in certo modo sostanziale perché ingenerata in ciascun uomo. Il giovane cerca una conciliazione tra il cuore che sente e ama la vita, e l'intelletto che proclama il nulla. Una conciliazione sofistica e provvisoria, un sofisma del cuore e che dura quanto il cuore dura.

Così da una parte le sue idee sul nulla si fortificano, si estendono, diventano l'alfa di ogni suo discorso. Il solo nulla è vero; tutto l'altro è falso: «credo che tutto sia falso in questo mondo,

1. *La vita solitaria*, v. 22. 2. Lettera del 30 giugno '20, di cui due brani già riportati a p. 1151.

anche la virtù, anche la facoltà sensitiva, anche l'amore».¹ Ma d'altra parte la vita ha pure il suo valore, ed in certo modo sostanziale: «il mondo senza entusiasmo, senza magnanimità di pensieri, senza nobiltà di azioni, è cosa piuttosto morta che viva», vale a dire che la virtù non è falsa, anzi è nel mondo la condizione della vita. Senza la virtù, la società è un «corpo morto, appestata dall'egoismo distruttore di tutto il bello e di tutto il grande».² Sicché i tristi sono i meno felici,³ perché «le grandi e splendide illusioni non appartengono a questa gente» e «ristretti alla verità e nudità delle cose, che altro si deggiono aspettare se non tedio infinito ed eterno?». Anche la speranza risuscita.

Questo mondo è un nulla, e tutto il bene consiste nelle care illusioni. La speranza è una delle più belle; e la misericordia della natura ce ne ha forniti in modo, che difficilmente possiamo perderla. A me resta solamente per forza di natura. Secondo la ragione dovrei mancarne affatto.⁴

Le due serie d'idee e di sentimenti che coesistono nel suo spirito acquistano dunque maggior ricchezza e maggior precisione. Tra questa doppia serie si stende la sua poesia con molta varietà di gradazioni, secondo il suo umore, ovvero il suo stato d'animo. Ora prevale l'una, ora l'altra. Ma ci è sempre e l'una e l'altra. Ci è la vita nel suo «verde»,⁵ lieta di speranze e di fantasmi. C'è tutta la vita. La ragione non può uccidere il sentimento, e il sentimento non può cacciare la ragione. L'entusiasmo è pregno di scetticismo, e lo scetticismo ha in sé il calore dell'entusiasmo.

Quelli dunque che gridano Leopardi poeta del nulla, errano. Sono poeti del nulla quelli che lo amano e gustano la sua voluttà, perché anche il nulla ha le sue voluttà, come l'assenzio o l'oppio. È la voluttà della morte, il *cupio mori*, il «piegare addormentato il volto nel suo virgineo seno»,⁶ l'ultimo sorriso dell'uomo stanco,

1. Lettera, sempre al Giordani, del 9 giugno '20. 2. Al Brighenti, in data 28 agosto. La citazione, alterata per esigenza della frase, suona propriamente: «Dite benissimo dei nobili, che sono il corpo morto della società. Ma pur troppo io non vedo quale si possa chiamare il corpo vivo oggidì; perché tutte le classi sono appestate dall'egoismo distruttore . . . ». 3. *i meno felici*: cfr. la lettera al Giordani del 30 giugno, cit. poco prima: «Io non credo che i tristi vivano meglio di noi . . . buoni e tristi nuotano affannosamente in questo mare di travagli, dove non trovi altro porto che quello de' fantasmi e delle immaginazioni. E per questo capo mi pare che la condizione de' buoni sia migliore di quella de' cattivi, perché . . . ». 4. Al Brighenti, in data 14 agosto '20. 5. Cfr. *Ad Angelo Mai*, vv. 118-9: «or poi che il verde / è spogliato alle cose». 6. È la chiusa di *Amore e morte*, vv. 123-4. Per la distinzione tra il pessimismo decadente,

che ha in orrore la vita e la disprezza. Questo c'è, ma è appena un episodio in questa poetica rappresentazione del mondo. Il più spesso Leopardi aborre il nulla, e aborre perfino il pensiero, la ragione, la scienza che glielo impongono. E ama e pregia e desidera la vita, di cui non si sente stanco, ma privo; e se la rappresenta coi più ricchi colori dell'immaginazione, e le corre appresso co' più impazienti moti del desiderio.

Odia il vero e ama le illusioni, «le care illusioni»,¹ ed è perciò non solo poeta, ma uomo, ha viscere umane e commove profondamente ogni cuore di uomo.

Questo era l'anno che dilatavasi sempre più l'ardore patriottico nelle classi intelligenti, e per mezzo de' carbonari si comunicava a' più piccoli borghi. La Spagna dava l'esempio all'Italia, e l'incendio avvampando divenne la rivoluzione del Venti e del Ventuno. Leopardi era in corrispondenza con Montani, che avute le sue prime canzoni augurava in lui il futuro poeta della libertà.² E anche Giordani in lui vagheggiava il perfetto scrittore italiano, che doveva guadagnare alla libertà soprattutto l'aristocrazia. Questi i disegni sul giovine, che, affranto dal male e dalla solitudine, sul finire del 1819 scriveva a Giordani: «Amami tranquillamente come non destinato a veruna cosa, anzi certo d'esser già vissuto».³ Ma non bisogna prendere alla lettera queste e simili frasi, che ritornano spesso nella sua corrispondenza. Il cuore rimaneva giovine, e batteva ad ogni nuova impressione. Era nel suo petto una fonte inesausta d'amore e di poesia che traboccava al minimo tocco della cortese natura.⁴ Quel lamentarsi continuo di non esser più buono a nulla era il sospiro di una vocazione che gli fuggiva dinanzi, ma di cui si sentiva ancora la forza al di dentro. In mezzo

dei teorici e dei poeti del nulla, e l'altezza del dolore leopardiano, si vedano specialmente le ultime pagine del dialogo *Schopenhauer e Leopardi*. 1. Cfr. la lettera cit. al Brighenti, del 14 agosto: «Finalmente questo mondo è un nulla, e tutto il bene consiste nelle care illusioni». 2. La notizia è tratta dalla lettera al Giordani del 4 giugno '19 e dalla relativa nota del Viani: «Il Montani scrisse un po' troppo liberamente al Leopardi . . . circa le canzoni di lui; al quale diceva ch'egli sarebbe stato il più degno poeta dei *Carbonari* . . .»; *Epistolario* cit., vol. I, p. 148. Dell'edizione bolognese delle *Canzoni* (1824), il Montani aveva pubblicato una breve recensione nell'«Antologia» del dicembre 1824, pp. 76-7; cui ne seguirono altre, fino a quella del '31 sui *Canti*; ma non risulta che il De Sanctis ne avesse conoscenza. 3. Cfr. la lettera del 17 dicembre '19, allo stesso Giordani. Il brano è riportato integralmente a p. 1150. 4. Riecheggiando *La quiete dopo la tempesta*, vv. 42-3: «O natura cortese, / son questi i doni tuoi».

al suo abbattimento gli usciva dal petto commosso quel grido: — Sarò io mai qualche cosa di grande? —¹ Nel suo segreto non si sentiva al di sotto de' più grandi. La sventura gli poteva togliere la speranza, non il desiderio della gloria, e non la coscienza del suo valore. Perciò, non potendo studiare, faceva progetti e schizzi, poetava, meditava, pur dicendo di aver vissuto. La noia che sentiva in sì alto grado era il sentimento della sua esistenza vacua e insieme la coscienza di tante sue forze che rimanevano vane. Indi i continui abbattimenti e risorgimenti. La lotta ch'è nella sua poesia, era nella sua vita.

Il 17 dicembre 1819 scriveva a Giordani che non era destinato a veruna cosa, e chiama la sua anima «assiderata e abbrivida»,² e assicura di esser già vissuto. E il 10 gennaio del 1820 scrive una lettera al Mai con un giovanile entusiasmo. Mentiva allora, o mentisce adesso? Niente affatto. Sincero l'una e l'altra volta. Gl'ignoranti parlano de' misteri dell'anima; ma l'anima non è un mistero se non a quelli che non la sanno esplorare. Erano queste contraddizioni naturalissime.

Monti, Giordani e Mai erano a Leopardi una triade che gli rappresentava l'eccellenza nella coltura italiana. Seguiva il Mai passo a passo, e ciascuna sua scoperta aveva il suo riscontro nel giovane che vi aggiungeva illustrazioni, commenti, emendazioni. In questi giorni si sparse in Europa il grido di una nuova scoperta anche più meravigliosa. Non si trattava di Frontone, o di Dionigi di Alicarnasso, o di altri minori. Si trattava nientemeno di Cicerone. Il Mai aveva ritrovata la sua opera *De Republica*, e l'andava pubblicando allora in Roma.

Il fatto parve una meraviglia «da risvegliare i più sonnacchiosi e deboli», e anche il giovane, ancorché la sua salute fosse «intieramente disfatta», da non potere «fissar la mente in qualunque pensiero», si sentì «stimolare dal desiderio di non restar negligente in un successo così felice». Il 17 dicembre si dice «già vissuto». Il 10 gennaio, percosso di meraviglia, sente in sé rivivere gli antichi spiriti, e vuole scrivere un libro su tutte le scoperte del Mai, e gli chiede le bozze della nuova opera, e ricorda i tempi dei Petrarca e dei Poggi, quando «ogni giorno era illustrato da una

1. Cfr. p. 1148 e relativa nota 4. 2. È la celebre chiusa della lettera riportata nei passi salienti a p. 1150: «Ed io ti amerò con tutto quel calore che avanza a quest'anima assiderata e abbrivida».

nuova scoperta classica, e la meraviglia e la gioia de' letterati non trovava riposo». Tutto questo è nella lettera, che il 10 gennaio su quel primo calore scrisse al Mai.

Ma il Mai non gli mandò le bozze, e di quel suo disegno non ne fu niente. La salute disfatta non gli consentiva lavori lunghi e pazienti come quello sulla *Cronaca* di Eusebio. Ma gli consentiva a rari intervalli schizzi e versi. E in uno di questi intervalli quell'entusiasmo di erudito, acceso ancora più da quella esaltazione patriottica che in quell'anno guadagnava tutti, ebbe il suo sfogo nella canzone *Ad Angelo Mai*.¹

Canzone straordinaria, se mai ce ne fu; perché, se nella parte tecnica poco si discosta dalle altre scritte innanzi, per ricchezza e novità di contenuto soprastà a quelle di molto. Prima c'era l'artista, già maestro di stile; ora c'è anche il poeta, c'è lui.

L'introduzione è una magnifica sinfonia romorosa a piena orchestra, in tre strofe, dove si vede che i suoi malanni niente hanno tolto alla freschezza dell'immaginazione e al calore del sentimento. Rivediamo il giovine nel brio dei suoi venti anni, quando faceva la canzone *All'Italia*. La scoperta del Mai nella sua immaginazione è la voce antica dei padri, «muta sì lunga etade», che ora viene sì forte e sì frequente ai nostri orecchi, ora, perché questa o nessun'altra è l'ora da ripor mano alla virtù rugginosa degl'italiani.² Ci si sente il poeta del 1820. La scoperta di un erudito è il clamore dei sepolti, è il suolo che dischiude gli eroi dimenticati:

*I martiri nostri son tutti risorti.*³

L'entusiasmo del poeta si trasforma in vivo sdegno, quando gitta l'occhio sull'Italia presente. Quello sdegno non è che lo stesso entusiasmo in una forma negativa. Vede negata nell'età presente tutta la grandezza e la gloria del passato, e il paragone accresce lo sdegno:

... *Anime prodi,*
ai tetti vostri inonorata, immonda

1. Scritta fra gli ultimi di gennaio e l'inizio di febbraio, e pubblicata quello stesso anno a Bologna. Le pagine che seguono, di rivalutazione della canzone, rispetto alla tanto più celebrata *All'Italia*, costituiscono una delle più notevoli scoperte critiche dello *Studio*. 2. *la voce... degl'italiani*: cfr. vv. 5-8 e 23-5. 3. Riecheggia i versi 26-8: «veggiam che tanto e tale / è il clamor de' sepolti, e che gli eroi / dimenticati il suol quasi dischiude», collegati idealmente al motivo epico della risurrezione dei martiri nell'inno del Mercantini.

*plebe successe; al vostro sangue è scherno
e d'opra e di parola
ogni valor; di vostre eterne lodi
né rossor più né invidia; ozio circonda
i monumenti vostri.¹*

Quest'ultima frase è gigantesca: è la piramide nel deserto. Sono tre strofe in versi magnifici, che contengono il luogo comune della canzone, avviluppato nel classico paludamento, non senza qualche frase convenzionale, com'è il « ripor mano » alla virtù dell'itala natura.

Il luogo comune è la solita esortazione agl'italiani in nome de' maggiori, e le glorie del passato e le vergogne del presente. E il luogo comune in tre strofe è già esaurito, e se la canzone persistesse in questa via, sarebbe una rifrittura rettorica, un ricamo più o meno elegante di un luogo comune.

Ma quell'entusiasmo veniva a cadere nella mente di un giovane che aveva già le sue idee sul mondo, generate da sentimenti che facevano parte della sua natura. E anche nella maggiore esaltazione quelle idee e quei sentimenti restano. Certo, non è un bel modo d'incoraggiare gl'italiani dir loro che l'amore della patria e della gloria e la stessa virtù è una illusione, che tutto è nulla, che il solo dolore è vero. Allora, perché affannarsi dietro ai maggiori, uomini illusi? Perché vergognarsi? Questo fa a pugni con la logica, e se la logica fosse norma direttiva dell'arte, la canzone sarebbe sconclusionata e contraddittoria come il mostro oraziano. Ma l'arte non ubbidisce alla logica astratta, come non vi ubbidisce la vita, e spesso ciò che è più maraviglioso nella storia e nell'arte si allontana più dalla logica. L'arte ha una logica sua che prende i suoi criterii non dal solo intelletto, ma da tutta l'anima, come è in un dato momento; e perciò l'arte è vita e non è un concetto. La contraddizione che ripugna all'intelletto, è il fenomeno più interessante del cuore umano; è la parte più poetica nella storia delle passioni e delle immaginazioni umane. Qui ci è la stessa contraddizione che era nell'anima del poeta; e se contraddizione non ci fosse, avremmo una freddura rettorica estranea all'anima, in forma convenzionale. La logica nel senso comune è la coerenza delle idee, la corrispondenza dei mezzi col fine; la logica dell'arte è la coerenza di linguaggio e di condotta nel giuoco combinato

1. *Ad Angelo Mai*, vv. 38-44.

di tutte le forze vitali, quando e come operano in un dato momento dell'esistenza, idee, immaginazioni, sentimenti, passioni; stato fisico, morale, intellettuale. È la logica di Dante e di Shakespeare, i poeti i più illogici, perché i più veri, i più addentro nei segreti della natura e della storia. Dico così, perché spesso nel giudicare dell'arte noi vi introduciamo criterii intellettuali e morali, che le sono estranei.

Che Leopardi senta entusiasmo alla scoperta del Mai e in quell'incendio patriottico che divampa in Italia, questo è nella sua natura, nei suoi studi, nella sua educazione, nel suo cuore e nella sua immaginazione, forze in lui sempre intatte, sempre giovani. Ma che l'entusiasmo gli rifaccia il cervello, proprio allora che nel cervello si affacciava un nuovo aspetto del mondo, questo è contro natura. Anzi a lui non par vero di poter gittare in mezzo a quell'entusiasmo quelle sue idee scettiche, così come allora gli fermentavano nel cervello. E n'è nata una canzone originalissima, che poco resiste al ragionamento, ma che nella sua contraddizione è la potente rivelazione di una nuova poesia. In verità, se crede che tutto è vanità, perché incitare gl'italiani a correre appresso alle larve? E se spera che si riscuotano al novo grido dei padri, come può affermare in modo così assoluto che il male non ha rimedio, perché non è nella volontà degli uomini, ma nella natura delle cose? Crede e non crede, spera e non spera. Il suo entusiasmo contiene in sé il suo scetticismo. In questa doppia faccia, in questo Giano leopardiano è a cercare la logica della poesia.

La scoperta del Mai e l'esortazione agl'italiani non è che un semplice motivo occasionale, è il luogo comune. La poesia nel suo contenuto è la rappresentazione di ciò che nobile e bello gli appare nel passato, sentito con simpatia e calore e desiderio giovanile. Ma il passato non gli si può presentare se non unito alla vergogna presente; in quell'entusiasmo penetra una nuova serie di sentimenti, sdegno, dolore, disprezzo, ironia. Il suo nullismo, divenutogli abituale, quasi una idea fissa, tinge tutta questa rappresentazione di un colore oscuro e quasi funebre, come di esequie, le esequie di quel bello e nobile passato, che non torna più. L'impressione generale è il desiderio che ti si accende nel petto di quella nobile patria, e il desiderio è prima nel poeta, che maledice il vero, e si stringe affannosamente alle care illusioni.

Eccoci innanzi Atene e Roma. Quei popoli erano felici, perché

natura parlava a loro velata, ed essi prendevano quel velo per la natura essa medesima:

*i vetusti divini, a cui natura
parlò senza svelarsi, onde i riposi
magnanimi allegràr d'Atene e Roma.¹*

Vuol dire che la natura non si era svelata nella sua verità e nudità, e compariva vestita di tutte le sue illusioni, ch'erano il suo velo ingannevole. La frase è troppo rapida nella sua profondità; è un pensiero che balena e che sarà più tardi la base di un'altra canzone.²

A questa serenità dell'arte e della vita succede il dolore:

*. . . Ahi dal dolor comincia e nasce
l'italo canto.³*

Pure il dolore rivela una fede ancora robusta nelle illusioni; la vita aveva ancora i suoi ideali; perciò non ozio e non noia:

*. . . anco sdegnosi
eravam d'ozio turpe, e l'aura a volo
più faville rapia da questo suolo.⁴*

Il piangere del Petrarca era vita, credeva all'amore. Beato lui,

a cui fu vita il pianto!⁵

Colombo scoperse ignota immensa terra. Più la scienza conosce il mondo, e più il mondo s'impiccolisce, sottratto a' sogni legiadri e alla lente d'ingrandimento dell'immaginazione.

*. . . A noi ti vieta
il vero appena è giunto,
o caro immaginar.⁶*

Ariosto era il poeta dell'immaginazione. La vita si componeva di mille vane amenità. Spogliato il verde alle cose, che resta?

*Il certo e solo
veder che tutto è vano altro che il duolo.⁷*

1. *Ibid.*, vv. 53-5. 2. La frase . . . canzone: cfr. *Alla primavera, o delle favole antiche*, e, a riguardo, *Studio*, cap. XVIII. 3. *Ad Angelo Mai*, vv. 69-70. 4. *Ibid.*, vv. 58-60. 5. *Ibid.*, v. 73. 6. *Ibid.*, vv. 100-2. 7. *Ibid.*, vv. 114 («in mille vane amenità si perde»), 118-9 («or che resta? or poi che il verde / è spogliato alle cose?») e 119-20.

Anche Torquato ebbe le sue illusioni, e le perdette tutte; amore, ultimo inganno di nostra vita, lo abbandonò. E allora il mondo gli parve un deserto, e il nulla ombra reale e salda. Il mondo voleva dargli la ghirlanda, ed egli domandava la morte.¹

Oggi è peggio ancora. Il grande e il raro ha nome di follia; i sommi non sono invidiati, sono non curati; più de' carmi si ascolta il computare.² Codarda età, dov'è un miracolo che sia potuto nascere Alfieri:

*... e nullo il seguì, ché l'ozio e il brutto
silenzio or preme ai nostri innanzi a tutto.*³

Un risetto ironico è la chiusura, con una ripigliata un po' stanca di esortazione agl'italiani in forma scettica:

*questo secol di fango o vita agogni
e sorga ad atti illustri, o si vergogni.*⁴

Questa poesia è il contrapposto del *Sogno*. Là è la voce di oltre tomba, la voce del vero, entro cui apparisce fugace l'illusione, l'amore ad una morta. Qui è il risveglio della vita, un'ammirazione entusiastica de' nostri maggiori, entro la quale apparisce il vero, non col ghigno di Mefistofele, che se ne rallegra, lui, nemico dell'uomo, ma con sentimento d'uomo, che se ne addolora. Questa apparizione scettica poco può incontro ad una ammirazione tradizionale degli antichi, fortificata dagli studi, e legata co' sogni e gli amori della giovinezza. Perciò quella voce del vero esce fuori in sentenze ben tornite, come: «il nulla immoto presso la culla e su la tomba», e il «tutto è vano altro che il duolo», e «il vero che ci vieta il caro immaginare»;⁵ espressione di un pensiero maturato nel cervello, già formolato, e impaziente di venir fuori alla prima occasione in quella forma astratta e generale. Ma invano vi cerchi la forma del sentimento, quella forma paurosa, dantesca, omicida, che distrugge per sempre ogni illusione, quella forma ch'egli ha trovata nel *Sogno*. Qui è lo sfondo del quadro, non è il quadro. Il sentimento è altrove. È in quella splendida evocazione di ombre illustri, che domina la sua immaginazione, e gli fa battere il cuore, e lo rapisce in ammirazione. Questo è il quadro; l'altro è un color fosco che attenua quelle tinte brillanti, e fa da chiaroscuro, e ti rende pensoso.

1. *Ibid.*, vv. 129-35. 2. Cfr. *ibid.*, vv. 145-9. 3. *Ibid.*, vv. 164-5. 4. *Ibid.*, vv. 179-80. 5. *Ibid.*, vv. 74-5, 120 e 100-2 citt.

I contemporanei, usi i più a fermarsi nelle frasi, ammirarono nella canzone la splendida forma classica, e la posero in un fascio con le altre due. I letterati ci trovarono un'aria troppo dotta. Quel po' di erudizione intorno alla terra e a' sogni leggiadri parve soverchia. L'intonazione piacque a' patrioti, e quell'Alfieri che sulla scena mosse guerra a' tiranni¹ fece il giro d'Italia. Quella strana guardatura del mondo così afflittiva parve ubbia di egra immaginazione, o mezzo artificioso di rilievo, e nessuno ci badò più che tanto. Nessuno vide la serietà e la profondità di quelle ubbie, e quanta elaborazione e che dolori ci stavano sotto. Nessuno presenti entro a quelle un nuovo germe dell'arte.

La canzone è un primo poema del mondo, così com'è visto dal giovine. È come una filosofia della storia,² dove tutto è coordinato, come in uno schema. Ha perciò un carattere generale, che trascende Atene, Roma, Italia: intravvedi la storia del mondo in una storia particolare, tutto il cielo in un pezzo di cielo. La storia è fatale. E la fatalità è nello sviluppo naturale del cervello, nella scienza che sfronda e dissecca la vita, distrugge ad una ad una tutte le illusioni. Nel secolo dei lumi e del progresso questo giovine, che gitta uno sguardo scettico nell'avvenire e volge le spalle al «secolo di fango»³ e si rifugia nella contemplazione del passato, dovea parere una stonatura. Ma era una rettorica poetica, non ci si guardava pel sottile, si ammirava la bella forma. In verità, un contenuto nuovo dovea generare una forma sua. Ma è più facile rinnovare le idee che la forma. Lo stampo rimaneva classico, come glielo avevano suggellato nel cervello gli studi. Pure il poeta acquista maggior padronanza e sicurezza, e vuol dire tutto a modo suo e in modo nuovo e piccante. Già s'immedesima in sé e vanno via le reminiscenze. Quella guardatura del mondo sua lo aiuta a novità di concetti e di frasi. C'è in quella guardatura la glorificazione e la maledizione, l'inno e l'elegia, l'entusiasmo e lo scetticismo, la vita e la scienza, e quello che è contraddizione nello spirito, genera nella espressione una meravigliosa fusione di colori. L'inno vanisce in un ah! e il sospiro si trasforma in una esclamazione gioiosa. C'è il fiorire e l'appassire, il rigoglio della vita col

1. *Ibid.*, vv. 159-60. 2. *È come . . . storia*: corretto così nel ms., attenuando, come altrove, la prima redazione del *Roma*: «È una vera filosofia della storia». 3. *di fango*: nel ms. e nelle prime stampe e successive edizioni: «di sangue». Si corregge sulla base della precedente citazione leopardiana: cfr. *Ad Angelo Mai*, v. 179: «questo secol di fango».

germe della morte che si annunzia subitaneo. Materia nuova, talora abbozzata e a contorni oscuri come trattata per la prima volta, e rimasta compassata e quasi incarcerata in quello stampo classico. Talora esce fuori cruda come una sentenza, senza sviluppo e senza eco nell'anima. Manca alla immaginazione il suo elaterio, allo stile la sua fosforescenza. Spigliata e calorosa, dov'è luogo comune, quando la materia è nuova, ti pare spesso l'arido schema che avrà il suo sviluppo in altre poesie.

Così com'è, questa canzone ha una grande importanza nella storia del poeta.

PAGINE AUTOBIOGRAFICHE

UN VIAGGIO ELETTORALE

Napoli, 1 gennaio 1876

AI MIEI NUOVI E VECCHI ELETTORI

Queste pagine, pubblicate a Torino, lungi dagli occhi vostri, ora io riproduco qui, desideroso che le leggiate con attenzione e con affetto, come cosa che appartiene a voi. Perché qui troverete una

Scritto, in quattordici lettere o capitoli, durante i primi mesi del 1875 e pubblicato via via in appendice nella «Gazzetta di Torino» dal 1° febbraio al 1° giugno, il racconto fu stampato in volume nell'anno successivo, con l'aggiunta della dedica *Ai miei nuovi e vecchi elettori* (Napoli, Morano, 1876, pp. iv-109; rist. con numerazione continua, ivi 1905). Una nuova edizione ne curò poi G. L. Capobianco (ivi 1920), cui, in anni più vicini, sono seguite quelle a cura di E. Cione (Milano, Bompiani, 1943) e di E. Tedesco (Universale economica n. 88, ivi 1951). Il ms. autografo, mancante di alcune carte, è nella Biblioteca Provinciale di Avellino. Candidato nei due collegi di Sansevero e di Lacedonia nelle elezioni dell'8 novembre 1874, il De Sanctis aveva riportato in quest'ultimo, che pure era il suo collegio nativo, un numero di voti inferiore a quello del suo competitore; ma non avendo neppure questi ottenuto la metà più uno dei voti degli elettori iscritti, la votazione fu ripetuta il 15 dello stesso mese. Nel ballottaggio, sul nome del De Sanctis (che contemporaneamente era risultato eletto nel collegio di Sansevero) si riversarono i voti del terzo candidato, Saverio Corona, ormai escluso dalla competizione. Ma la Giunta delle elezioni, sotto la pressione delle forze politiche locali, annullò il risultato e indisse per il 17 gennaio 1875 un secondo ballottaggio. Fu allora, per una questione di dignità e di prestigio, che il De Sanctis decise di intraprendere il suo viaggio elettorale nel cuore dell'Irpinia. A elezioni concluse, egli scriveva ad Antonio Gervasio, di Sansevero, in data 13 febbraio '75: «Simile rete di menzogne era distesa nel collegio di Lacedonia, e fu ciò che mi trasse lì. E se non potei disfare un partito compatto, formato con tre anni di lavoro, ci feci dei grossi buchi, e guadagnai tutti gli uomini di buona fede con la mia parola sincera e calda...», e a Adolf Gaspary, in data 14 aprile: «Gl'italiani fanno i più le elezioni da cospiratori. Io ho voluto far la mia all'inglese, e combattuto aspramente da alcuni colleghi di Sinistra storica, sono andato io là, ho discusso, ho lottato e ho vinto. E ora scrivo la storia di questo mio viaggio in un collegio, dov'è il mio paese nativo, e dove non ero stato da quarant'anni. Ho fatto già undici capitoli, e sono in fine... Questo lavoro mi ha impedito ch'io facessi il mio solito corso alla Università, e mi ha fatto un gran bene, rinfrescandomi lo spirito con nuove impressioni...»; cfr. *Scritti vari inediti o rari*, a cura di B. Croce, Napoli 1898, vol. II, pp. 249-51. — In particolare, su *Un viaggio elettorale*, cfr. C. Muscetta, *La poetica realistica e il gusto del De Sanctis scrittore*, in *Studi desanctisiani*, a cura dello stesso, Napoli, Guida, 1931, pp. 34-45 e E. Cione, *Alchimia e funambolismo elettorali*, nel vol. *Il paradiso dei diavoli*, Milano, Longanesi, 1949, pp. 297-312.

storia comune dove molta parte vive delle nostre impressioni e dei nostri sentimenti. Mi sono mostrato a voi con perfetta sincerità in uno dei momenti più appassionati della mia vita, come si fa con amici provati a' quali non si ha nulla a nascondere. Mi vedeste, mi udiste; voi sapete ora quello che io pensai, quello ch'io sentii, i più intimi segreti della mia natura. E perché siete tutti amici degni di essere stimati, non importa se miei fautori o miei avversarii, ho fatto come fo con quelli che stimo, dicendo la mia opinione sinceramente quando anche possa dispiacere. La quale opinione, massime intorno al carattere delle persone, voglio sia ricevuta così com'è nella sua sincerità, ch'è a dire come un concetto momentaneo, derivato da impressioni fuggevoli e appassionate, e alquanto idealizzato a modo di artista. Così questa storia, uscendo dall'angustia d'interessi e di caratteri personali, acquista un valore più alto e più umano, che certo sapranno apprezzare i vecchi e i nuovi amici, così benevoli, così indulgenti verso di me.

Vogliano essi leggermi con lo stesso animo col quale scrissi, disposti a' puri godimenti dell'arte, che purgano i cuori e li rasserenano. E possa il nuovo anno, questo è l'augurio ch'io fo a loro e a me, purificare ancora più i nostri animi, e renderci tutti più degni di amarci e di stimarci.

I

Napoli, 25 gennaio

Cara Virginia,¹

Sono tanti anni che non ci vediamo. Ma tu hai sempre riserbato un piccolo posticino nel tuo cuore per me e per la mia Marietta,² e in ogni capo d'anno ci hai mandato una tua letterina. Questa volta mi hai mandato un letterone, e mi dici tante cose, il tuo viaggio in Inghilterra, i tuoi giudizi sulla nostra prosa, e mi parli delle lettere critiche del Bonghi,³ e mi esponi i tuoi dubbii, e vuoi sapere

1. *Virginia* Basco, poi contessa Riccardi di Lantosca, scolara prediletta del De Sanctis negli anni torinesi e la più fedele delle sue corrispondenti durante l'esilio di Zurigo. Cfr. *Lettere a Virginia*, a cura di B. Croce, Bari 1926, e l'articolo di F. Crispolti, scritto in occasione della sua morte («Momento» di Torino, 12 giugno 1916), riportato dal Croce in appendice a *Lettere* citt., pp. 145-51. 2. *Marietta*: Maria Testa, che il De Sanctis aveva sposato il 22 agosto 1863: figlia dell'ex ufficiale borbonico Giuseppe Testa e di Caterina dei baroni Arenaprimo. Cfr. *Ricerche e documenti desanctisiani*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», fasc. VI e VII, Napoli 1915, *passim*, e *Scritti vari* citt., pp. 224 sgg. 3. Si riferisce agli articoli pubblicati, sotto forma di lettere a Celestino Bianchi, ne «Lo Spet-

dal tuo antico maestro che libri hai a leggere e che indirizzo hai a tenere. Caspita! dissi tra me: Virginia, non le basta esser divenuta una principessa; ora la pretende a letterata, e giudica perfino del Bonghi, e fa un ritratto del suo ingegno e del suo carattere con la sicurezza e la chiarezza della spontaneità femminile. Vedi un po' come va il mondo: Bonghi giudicato da Virginia! E domani toccherà a me, e a tanti altri. Giudizii formidabili quelli di donna, che vanno diritti come l'istinto, a primo getto, a impressione, e spesso più sicuri che i sillogismi fabbricati da' dotti.

Volevo risponderti subito; ma era tempo di elezioni, e posi la tua lettera da parte, e dissi: risponderò dopo. E questo «dopo» è venuto molto tardi per me; le elezioni erano finite; ma la mia elezione continuava. Vidi contestata la mia elezione nel collegio nativo: gittai un occhio fuggitivo su' verbali, e fiutai molte brutture; avevo caro che la Camera annullasse l'elezione, perché mi spiaceva dire al mio collegio naturale: rimango deputato di Sansevero. Mi si parlò di una inchiesta, ed io dissi: no. Questo povero Collegio ha già subite parecchie vergogne: ha subito perfino una inchiesta giudiziaria;¹ risparmiamogli questa nuova vergogna. La Giunta decretò la rinnovazione del ballottaggio; ed io fui lieto, e dissi: ora vado io là. Parecchi di quei paesi non avevo visti da quaranta anni; altri non avevo visti mai; in alcuni era passato come corriere; non vi avevo lasciato alcun vestigio di me. Gli elettori dicevano: perché De Sanctis non viene? perché non scrive? Egli ci disprezza: e permette che il suo nome diventi coperchio di altri nomi e di altri interessi. Ed io dissi: andrò io là, voglio vedere da presso cosa sono questi elettori, e che specie di lavoro vi si è fatto, e se equivoco c'è, voglio io togliere l'equivoco. E per la prima volta ho fatto un viaggio elettorale.

Tornai ieri, ancora commosso. Nella mente mi si volgeva tutta

tatore» di Firenze del 1855: *Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia. Lettere critiche*, ristampati due volte (Firenze 1855 e Milano 1856). Da poco tempo ne era apparsa una nuova edizione (Milano 1873). Sul Bonghi, cfr. il saggio del Croce, *Ruggero Bonghi e la scuola moderata* (1908), in *Letteratura della nuova Italia*, Bari 1929³, vol. III, pp. 259-84, e, per i suoi rapporti col De Sanctis, lo stesso Croce, *Gli scritti di F. De Sanctis e la loro varia fortuna*, ivi 1917, pp. 40-2. 1. Questo . . . giudiziaria: in effetti, le inchieste nel collegio di Lacedonia furono due: la prima, del '61, per l'elezione del canonico Miele, l'altra, cui probabilmente il De Sanctis si riferisce, del '70, per quella di Giuseppe Tozzoli, deputato allora uscente; cfr. più oltre, p. 1215 e relativa nota 1.

una storia piena di grandi dolori e di grandi gioie, ricca di osservazioni interessanti; avevo imparato più in quei paeselli che in molti libri. E dissi: questa non è più storia mia; è storia di tutti, ci s'impara tante cose. È il mondo studiato dal vero e dal vivo, e studiato da uno, che sotto i capelli bianchi serba il core giovine e intatto il senso morale e potente la virtù dell'indignazione. Ecco materia viva di una commedia elettorale. E non ne conosco nessuna ancora. Achille Torelli, che mi dialogizza in versi tesi ed antitesi,¹ pensi che arte è natura studiata dalla fantasia e lasci a' mediocri le idee e le tesi. Che bisogno ha il potente Cossa di andarmi a cercare Nerone, o il simpatico Cavallotti di rompere il sonno ad Alcibiade?² Si è filosofato e si è politicato in versi, ed ecco la volta degli antiquarii e degli eruditi. E si discute se Cavallotti ha studiato la storia greca, e se Cossa s'intende di storia romana, e non mancheranno di quelli che vorranno sapere se hanno avuto la loro brava licenza liceale. Abbiamo tanto mondo intorno, vivo, palpabile, parlante, plastico, e vogliamo cercar l'arte ne' cimiteri, e profanare i morti per rifar loro una vita posticcia, mescolanza ibrida del loro e del nostro cervello. Brutto segno, quando si vede l'arte vivere di memorie, come i vecchi, e non gustare più la vita che le è intorno, senza fede e senza avvenire.

E pensavo pure: qui non c'è politica, o piuttosto politica c'è, ma è nome senza sostanza, pretesto di altri interessi e di altre passioni. E tanto meglio; la politica spesso guasta, e ti crea una materia artificiale. Qui è un mondo quasi ancora primitivo, rozzo e plebeo, pure illuminato da nobili caratteri e da gente semplice, riprodotto con sincere e vive impressioni da un uomo che andava lì a riconquistare la sua patria.

Allora ho pensato a te, o Virginia. Non so cosa sei divenuta,

1. *Torelli . . . antitesi*: allude ai lavori teatrali successivi a *I mariti* (1867): *La moglie*, del '69, *Triste realtà* e *L'uomo mancato* (che divenne poi *La scuola degli artisti*), entrambi del '71, nei quali, abbandonata la primitiva ispirazione realistica, il commediografo napoletano tentò la via del dramma morale e psicologico. A riguardo, cfr. anche B. Croce, *A. Torelli*, in *Letteratura della nuova Italia* cit., vol. 1, pp. 332-44. 2. *Cossa . . . Alcibiade*: per il teatro storico del Cossa, cfr. la conferenza sullo Zola, p. 1077 e relativa nota 3. *L'Alcibiade* di Felice Cavallotti, «scene greche in dieci quadri», era stato dato a Milano dalla compagnia Bellotti-Bon, nel 1874. Per la polemica seguita sulla fedeltà della ricostruzione del mondo greco, cfr. lo stesso Cavallotti, *Alcibiade, la critica e il secolo di Pericle*, lettera a Yorick figlio di Yorick, Milano, Richiedei, 1874, e la ristampa del dramma con ampio corredo di note erudite, ivi, Barbini, 1875.

ignoro la tua vita; sento che in te ci dee essere ancora molto di buono, poi che ti ricordi del tuo vecchio maestro. La Virginia a cui scrivo è quella giovinetta, che mi sta sempre innanzi, con quegli occhi dolci, con quella voce insinuante, a cui l'esule raccontava le sue pene, ricordava la patria lontana, e tu commossa mi dicevi: Poverino!

Ero da poco in Torino; mi fu offerto il solito sussidio; ed io dissi: no, voglio vivere col mio lavoro. E cercai lavoro.

Domenico Berti mi procurò un posticino in un Istituto, lo ricordo con riconoscenza.¹

Cercai teatro più vasto, feci le mie conferenze sopra Dante,² né posso mai dimenticare i gentili torinesi, che m'incoraggiarono co' loro applausi, e mi rivelarono a me stesso.

E fra le ombre del passato mi sta presente quella stanza di Cavour, dove mi vedevo attorno, piuttosto amici che discepoli, voi nobili piemontesi, Enardo Cavour, Luigi Larissé, e Balbo e Maffei.³

Anche la tua casa si aperse all'esule, come o quando, non ricordo

1. *Berti . . . riconoscenza*: l'incarico dell'insegnamento nel collegio femminile della signora Elliot (sulla scuola del De Sanctis e i suoi rapporti con le scolare, cfr. *Lettere dall'esilio*, a cura di B. Croce, Bari 1938, pp. 106 sgg., *Lettere a Virginia* citt. e Grazia Pierantoni Mancini, *Impressioni e ricordi* (1856-64), Milano, Cogliati, 1908, pp. 11 e 14-5). Domenico Berti (1820-97) era allora professore di filosofia morale nell'Università di Torino e deputato cavourriano. Per accenni al suo moderatismo « cattolico-costituzionale », cfr. *Lettere dall'esilio* citt., pp. 156 e 253. 2. *le mie . . . Dante*: le lezioni pubbliche sulla *Divina Commedia*, tenute in una sala del Collegio di San Francesco da Paola dal febbraio alla fine di maggio '54 e nell'inverno-primavera del '55; cfr. le lettere al Villari del 22 marzo '54 e a Giuseppe Montanelli del 2 aprile '55 (*Epistolario*, a cura di G. Ferretti e M. Mazzocchi Alemanni, Torino 1956, pp. 191-2 e 213-4) e gli articoli in proposito apparsi nei periodici torinesi del tempo (P. Camillo Orcurti, nel « Cimento », vol. v, pp. 611-23 e A. Bianchi-Giovini, in « L'Unione » del 31 marzo '55). Si vedano riprodotte in *Lezioni e saggi su Dante*, a cura di Sergio Romagnoli, Torino 1955, pp. 71-349, e cfr. anche la memoria dello stesso Romagnoli, *F. De Sanctis a Torino e i suoi studi su Dante*, in « Studi Urbinati », I-II, 1954. 3. *Enardo Cavour . . . Maffei*: Enardo (così nel ms., e non Einardo, come in tutte le edizioni), per Ainardo, nipote di Camillo Cavour (cfr. la lettera al De Meis del 15 ottobre 1862, in *Ricerche e documenti desancisiani* citt., fasc. VI, 1915, p. 14); Paolo Balbo, figlio di Cesare (cfr. la lettera allo stesso De Meis del 24 luglio '56; *Lettere dall'esilio* citt., p. 95) e il giovane marchese Maffei, tutti della cerchia di Luigi Mola di Larissé, morto poi suicida, al quale il De Sanctis era particolarmente legato. A lui dedicò l'articolo su Lorenzo Borsini, pubblicato nel « Piemonte » del 29 dicembre '55; cfr. *Scritti critici*, a cura di V. Imbriani, Napoli 1920⁴, pp. 105-17 e, ivi, la nota con la testimonianza del De Meis; si vedano, inoltre, *Lettere da Zurigo a D. Marvasi*, a cura di B. Croce, Napoli 1913, e *Lettere dall'esilio* citt., *passim*.

più. Ma ricordo bene che mi piaceva di leggere a te i miei scritti, che poi presero nome di *Saggi critici*, e ricordo che una volta mi chiamasti crudele per il mio giudizio su quella povera Sassernò.¹ Ed io dissi: non ci capiterò più; non voglio più parlare di persone viventi.

Ora che il direttore di un giornale torinese mi concede ospitalità, tutte queste memorie mi s'affollano, ed io mi ripresento a Torino con l'animo di chi risaluta la sua seconda patria.

II. ROCCHETTA LA POETICA

Roma, 29 gennaio

Decretata la rinnovazione del ballottaggio, dissi: ora vado io là. E andai. Venivano meco due miei concittadini, Achille Molinari e Salvatore De Rogatis.

Giunsi a Foggia domenica sera, il 10 gennaio. L'altra domenica era il dì di posto per il ballottaggio. Avevo sei giorni innanzi a me.

Capitai improvviso in casa di Giovanni De Sanctis, dov'era pure un albergo. Colui me lo aveva fatto conoscere uno di quegli amici che la mente porta seco sino alla morte, Giorgio Maurea.

— È qui Giorgio? — domandai.

— No, è partito ieri. Ma ci sono tutt'i vostri amici di Foggia che sarebbero tanto lieti di stringervi la mano.

— Sarà per un'altra volta. Ora, acqua in bocca. Ho bisogno che Sansevero ignori il mio arrivo qui. Non voglio ch'essi dicano: « De Sanctis è stato a Foggia, e non è venuto a vederci ».

Rimasi solo. I miei pensieri andavano veloci, come i miei passi. Se io andassi a Sansevero! Tre quarti d'ora, e sarei a Sansevero. Cosa è l'uomo! Io ho là un nido riposato e sicuro, là stimato da tutti, amato da molti, e debbo correre appresso alle ombre, cacciarmi tra monti e dirupi in paesi meno civili, dove pochi mi conoscono, e nessuno quasi mi comprende, e dove il mio nome è trastullo

1. *giudizio* . . . *Sassernò*: allude all'articolo *Poesie di Sofia Sassernò*, pubblicato nel «Piemonte» del 12 e 14 marzo 1856 e compreso in *Saggi critici*, fin dalla prima edizione (1866). Cfr. anche, per più di un riferimento, *Lettere a Virginia* citt. e la lettera del 30 dicembre '57 a Grazia Mancini, in *Lettere dall'esilio* citt., pp. 109-10. *Ibid.*, pp. 117-9, si veda la lettera della poetessa al De Sanctis, che l'aveva conosciuta a Torino, nell'istituto della Elliot. Su di lei, oltre l'articolo di Giulia Molino-Colombini («Il Piemonte», gennaio '56), che precedette quello del De Sanctis, cfr. anche i ricordi della Mancini, vol. cit., pp. 21-2.

delle loro piccole lotte e piccole passioni. Tu non sei più un giovinetto, mi dice Marietta mia; pensa che t'incammini verso la vecchiaia. E ora, nel cuore dell'inverno, con tanti anni addosso...

Ma respinsi questi pensieri, come una tentazione. Questa è, dissi tra me, quella tale seconda voce, che è sempre una traditora. Ubbidiamo alle prime ispirazioni che vengono dal cuore. Maggiore è il sacrificio, e più grande sarà la soddisfazione della coscienza.

Alto là! rispose un'altra voce. Tu posi, come un Iddio. Guarda bene in queste tue ispirazioni del core, e ci troverai un po' di passioncella, un po' d'impegno, un dispettuzzo, e forse anche una piccola vanità. Tu non vuoi apparire uno sconfitto.

Mi esaminai, e sentii che questa voce non avea tutto il torto. E rimasi perplesso. Camillo de Meis¹ aveva un po' di ragione, quando mi chiamava un Amleto vagabondo tra le voci del pensiero.

Io non sono un Amleto, ma sono pigro, e non mi muovo, se non ho una buona spinta dagli avvenimenti. Ma se mi muovo, io vivo là entro e ci metto tutto me, o scriva, o insegni, qualsiasi cosa io faccia. Piccola o grande, buona o cattiva, una passione c'era in me che mi traeva seco. Ed io non l'analizzai più; le ubbidii.

La mattina giunsi a Candela, e trovai per avventura alla stazione un agente di casa Ripandelli. Antichi legami avevo con quella casa, fortificati da nuova amicizia col mio Ettore,² già mio collega, per-

1. Angelo Camillo De Meis (1817-91), il più degno fra gli amici del De Sanctis, di cui, prima del '48, benché già laureato in medicina e noto per i suoi studi, aveva preso a seguire le lezioni (cfr. *La giovinezza*, capp. XXIII e XXIV). Nominato nel '48 direttore del Collegio medico-cerusico ed eletto membro del Parlamento napoletano, fu poi esule a Genova, a Parigi, a Traggia e infine a Torino, dove ritrovò l'antico maestro e riprese con lui la consuetudine di vita e di studi. Dopo il '60, tenne la cattedra di storia della medicina nell'Università di Bologna. Di formazione idealistica, in lui l'hegelismo «si solidificò in dogma» (cfr. B. Croce, *Letteratura della nuova Italia* cit., vol. 1, pp. 393-5) e negli ultimi anni dovette soffrire non poco nel vedere il maestro di un tempo prendere altra via. Oltre i lavori scientifici, pubblicò *Il Sovrano* (1868; ristampato dal Croce, Bari 1928), espressione del suo moderatismo politico, e il romanzo filosofico *Dopo la laurea*, 2 voll., Bologna 1868-69. Per i suoi rapporti col De Sanctis, si vedano *Epistolario*, ed. cit.; *Lettere dall'esilio* cit., specialmente pp. 126-205 e 294-320, e *Ricerche e documenti desanctisiani* cit., *passim*. In particolare su di lui, cfr. G. Gentile, *La filosofia italiana dopo il 1850*, VII: A. C. De Meis, in «La Critica», XII (1914), pp. 286-310; B. Amante, *Un santo del secolo XIX: A. C. De Meis*, Lanciano 1921; A. Del Vecchio-Veneziani, *La vita e l'opera di A. C. De Meis*, Bologna 1921 e L. Russo, *F. De Sanctis e la cultura napoletana*, Bari 1943², *passim*. 2. Ettore Ripandelli, deputato di Cerignola (Foggia) dal '65 al '76. Cfr. più oltre, cap. V, p. 1204.

fetto gentiluomo e perfetto amico. Non trovai nessuno, ma quel bravo agente, saputo il mio nome e la mia intenzione, mi fece gli onori di casa, e mi si offerse compagno al viaggio.

Fu spedito un corriere a Rocchetta di Sant'Antonio, la porta del mio collegio da quel lato. Doveva annunciare il mio arrivo, e consegnare una mia lettera al sindaco.

Chi fosse il sindaco, non sapevo. Ma, conoscendo le piccole gelosie de' paesi, è stato sempre mio costume di indirizzarmi ai sindaci, come quelli che rappresentano tutta la cittadinanza.

Scrivevo al sindaco:

« Vengo costà, diretto alla casa comunale, la casa di tutti, e voglio parlare a tutti gli elettori, senza distinzione. Ne dia avviso specialmente all'arciprete Piccoli,¹ mia vecchia conoscenza ».

Alcuni non credettero vera la lettera. Nelle lotte elettorali tra gli altri bei costumi ci è falsar telegrammi e lettere. È proprio sua questa lettera? E mentre disputavano, fu annunciata la mia carrozza. Allora si posero a cavallo tutti, e mi vennero incontro.

Alla svoltata mi fu mostrato quello spettacolo. Gridavano: Viva! mi salutavano con le mani, impazienti di stringer la mia. E la faccia mi raggiò, come se l'anima fosse scesa lì.

Fra molta folla giunsi alla casa comunale, e mi feci presentare gli elettori ad uno ad uno. Strinsi la mano a parecchi, e tra gli altri a Ippolito e Piccoli, che passavano per miei avversarii.²

Poi dissi così:

— Saluto con viva commozione Rocchetta, la porta del mio collegio nativo. Il luogo dove son nato, è Morra Irpino; ma la mia patria politica si stende da Rocchetta insino ad Aquilonia. Io vengo a rivendicare la patria mia. Dopo un oblio di quattordici anni, voi, miei concittadini, travagliati da lungo ed ostinato lavoro di parecchi candidati, avete all'ultima ora improvvisata la mia candidatura, e avete intorno al mio nome inalberata la bandiera della moralità. Siate benedetti! E possa questa bandiera esser principio di vita nuova! Voi mi avete data una maggioranza notevole. Eppure quell'elezione gittò il lutto nell'anima mia. Io vi aveva telegrafato: « Bravi gli elettori che intorno candidatura improvvisata inalbera-

1. *arciprete Piccoli*: Francesco Piccolo (il De Sanctis altera, secondo l'uso locale, la finale di taluni cognomi). 2. *Ippolito . . . avversarii*: l'avvocato Michele Ippolito e Vincenzo Piccolo, che rappresentavano nel paese i due partiti in competizione.

rono bandiera moralità! Auguro a quella bandiera strepitosa vittoria domenica». La domenica venne, la vittoria ci fu, e mi parve una sconfitta. Non mi sapevo dar ragione di tanto accanimento nella lotta, e del gran numero di voti contrarii, e di certe proteste vergognose, che gittavano il disonore su questo sfortunato collegio. E in verità vi dico, che se quell'elezione fosse stata convalidata, con core sanguinante, ma deciso, vi avrei abbandonato. Ma benedissi quelle proteste che indussero Giunta e Camera a decretare la rinnovazione del ballottaggio. Era in quistione l'onore mio, l'onore de' miei elettori. Ed io dissi: finora sono stato in Napoli spettatore quasi indifferente di quella lotta. Non debbo io fare qualche cosa per questi elettori? Non mi conoscono, sono involti in una rete di menzogne e di equivoci. Io ho pure il debito d'illuminarli, di dire la verità, di togliere ogni scusa agli uomini di mala fede. Ed eccomi qui in mezzo a voi, miei cari concittadini. Ed ecco la verità. Il collegio è diviso in due partiti che lottano accanitamente, comuni contro comuni, cittadini contro cittadini, ed io non sono qui che il prestanome delle vostre collere e delle vostre divisioni. È così che volete rendere la patria a Francesco De Sanctis? No, io non potrei esser mai il deputato di un partito per schiacciare un altro partito; non posso essere lo scudo degli uni e il flagello degli altri; io voglio essere il deputato di tutti, voglio lasciare nella mia patria una memoria benedetta da tutti. Mi volete davvero? Volete che io passi gli ultimi miei anni in mezzo a voi? Stringete le destre, sia il mio nome simbolo della vostra unione. Ed io sarò vostro per tutta la vita.

La commozione fu grande. Vidi alcuni piangere; altri, avversarii ieri, amici oggi, stringersi le mani. Tutti applaudivano.

Ed io soggiunsi:

— Signor sindaco, ho pranzato a Candela; voi ci farete una cenetta, e voglio fare io il padrone di casa, voglio invitare i signori Ippolito e Piccoli. Mangeremo lo stesso pane, berremo lo stesso vino, faremo un brindisi a Rocchetta unita e prospera.

— Benissimo! benissimo! — Tutti batterono le mani. Rocchetta non dimenticherà più quel giorno.

Prese allora la parola l'arciprete Piccoli. Giovine e asciutto di viso, occhi vivi, avea nella fisionomia una cert'aria di finezza, che non ti affida interamente. Rotto agli affari, uso a destreggiarsi, mescolato in lotte locali, rimpiccolito in quel paesello, mi parve che

in teatro più vasto sarebbe riuscito un buon diplomatico. Mi disse molte gentilezze, con certi giri di frasi, che volevano dire: vedi che anch'io ho fatto i miei studii.

Parlò poi Ippolito. Faccia austera, aria risoluta, parola semplice e diretta. Disse che, dissipato ogni equivoco, Rocchetta sarebbe stata unanime, e desiderava che questo giorno fosse stato il preludio di unione sincera e durevole. Erano sentimenti di buon cittadino. Gli strinsi la mano con effusione.

Notai un prete, molto attento al mio dire, ma sentii che non avevo fatto presa su di lui. Era in quel viso non so che oscuro e compresso. Più tardi troverò io la via di quel cuore.

Dopo cena, mi coricai subito. Sentivo sonno. Ma che sonno e sonno! Mi passavano innanzi le ombre della giornata. Vedevo l'arciprete Piccoli a cavallo correre, correre, con quel suo cappello *a tre pizzi*, che mi pareva sventolassero. Ferma, ferma. E tutta la cavalcata dietro. Come galoppava bene quel prete! Il povero Alfonso,¹ ch'è il letterato del luogo, tirava forte le redini e faceva sì e no sul cavallo che poco lo capiva. Un altro prete mi stava accanto, rubizzo e mezzo secolare, con aria sicura, su di un cavallo che andava passo passo in grave atteggiamento, come uno di quei cavalli educati da Guillaume.² Rocchetta si avvicinava, e quel gruppo di case in quel chiaroscuro mi parevano uomini che m'attendessero e gridassero: Viva! Le immagini si confusero: ero stanco e sentivo freddo. E mi accoccolavo, e mi strofinavo le gambe. Mi volsi dall'altro lato, non c'era verso di dormire. Ed ecco un suono di chitarra giungermi all'orecchio, con un canto a cadenze e a ritornello, tra gran folla di contadini, che battevano le mani e mi gridavano: — Viva! — Bravo Rocchetta, diss'io. Mi accoglie a suon di poesia. E tesi l'orecchio, ma non potei raccapezzar verbo di quella canzone. Lungo tempo cantarono e gridarono; forse quella brava gente avrebbe voluto vedermi, sentirmi. Poi a poco a poco si fe' silenzio, ma quel suono mi errava deliziosamente nell'orecchio. Io mi applaudiva di quell'accoglienza. E se tutti gli altri comuni rassomigliano a Rocchetta, chi potrà più separarsi da questo collegio? Che potenza ha la parola, pensavo, la parola sincera e calda che viene dal cuore! Io conquisterò colla mia parola tutto il collegio, e la mia conquista sarà un beneficio, lenirà i costumi, unirà gli animi.

1. *Alfonso*: il notaio Alfonso Bartimmo. 2. *Guillaume*: allude a Giovanni Guillaume, in quegli anni direttore dell'omonimo circo equestre.

Ma la voce del buon senso rispondeva: credi tu di poter fare miracoli? Sei ben certo che tu, proprio tu, hai procurata questa riconciliazione? Qui la materia era già ben disposta. Sarà il medesimo a Lacedonia? E un qualcuno m'aveva già detto: — A Lacedonia non sarà così. — Fantasticando, sofisticando, mi addormentai.

La mattina girai un po' il paese. Facce allegre e sincere, bella e forte gioventù. A destra, a sinistra, gruppi che mi salutavano. Volli vedere cantanti e sonatori, e dissi loro che volevo battezzare quel paese così allegro, e lo chiamai *Rocchetta la poetica*.

E vennero le visite. Rividi la Luisa,¹ a cui ero stato fidanzato giovanissimo, ora madre felice di robusta e allegra prole. E, — Buon per te, — le dissi — che non si fecero le nozze. Che vita avresti avuta appresso a me! Prigioni, esilii, e miseria. Tu hai avuto più giudizio di me, e ora sei ancora una rosa. — Fui in casa Piccoli. E mi venne incontro un altro prete, faccia chiara e aperta, che faceva contrasto con l'aria arguta del fratello arciprete. Vidi casa antica, illustrata dalle immagini degli antenati, guardata con sospetto da case nuove di gente laboriosa e industriosa. Feci altre visite. Attento! dicevo tra me. Un tal prete Marchigiani non visitato mi divenne in Sessa² nemico inespugnabile. Eppure dimenticai uno, quel prete dal viso oscuro. E credo che me ne volle. Credo.

Giunse il sindaco di Lacedonia con parecchi altri. Si fece una sola cavalcata, e via a Lacedonia. Io mi sentivo purificato. Venuto con un disegno non ben chiaro, e con molta passione, alla vista dei miei concittadini non ci fu in me altro sentimento, che di riacquistar la mia patria. Essi m'avevano già conquistato; dovevo io conquistar loro, guadagnarli i loro cuori. E la cosa mi pareva facile. Rocchetta la poetica aveva trovato il motto dell'elezione. Nel partire, serrandosi intorno a me, gridavano:

— Tutti con tutti.

Ed io, rapito, risposi:

— E uno con tutti.

Era realtà? Era poesia? In quel momento era realtà. Le mani si levarono. Pareva un giuramento. Tutti ci sentivamo migliori.

1. Luisa Bizzarri, di Lacedonia. Per l'episodio, cfr. P. Landolfi, *Un amore giovanile di F. De Sanctis*, in «Irpinia», anno V, nuova serie, V-VI (1933), pp. 299-311. 2. Sessa: Sessa Aurunca, in provincia di Caserta, nel cui collegio il De Sanctis era stato eletto per la prima volta deputato, nel 1861.

III. LACEDONIA

Napoli, 4 febbraio

Bel paese mi pareva questo, che mi ridea dalla sua altura. Là erano molte memorie della mia fanciullezza, e là aveva lasciati molti sogni de' miei sedici anni. Mentre si saliva tra sparo di mortaletti e grida confuse¹ e scalpitare di cavalli, io ero in cerca de' trascorsi anni, e poco mi accorgevo di quel chiasso, quando un'eccellenza! mi sonò all'orecchio e mi svegliò. Era un pover'uomo che mi porse una supplica, e lessi subito:

«Eccellenza!

Vi prego a volermi accordare un sussidio giornaliero . . .»

Ohimè, diss'io, si comincia male. Questo disgraziato mi crede un'eccellenza, e per di più un milionario.

Tirai un po' turbato e scontento, non sapevo io stesso di che, al municipio. Credevo trovarvi tutti gli elettori, come a Rocchetta. Mancavano molti, mancavano anche i Franciosi, in casa di cui dovevo andare. E nel mio disappunto guardai un po' di traverso il sindaco, che mi parve più sollecito di venirmi incontro, che di fare gli avvisi e prendere disposizioni opportune. Il mio disappunto mi comparve sulla faccia, e oscurò i volti di tanti bravi amici che m'erano intorno. Si fece uno di quei silenzi, che parlano più della parola: ci capivamo tutti. Ma fu un momento. Domandai scrivere. Scrissi:

«Caro Franciosi,

Sono il vostro ospite, e non mi venite incontro, e non vi trovo qui . . .»

E non so cos'altro mi sarebbe venuto sotto la penna, ma mi padroneggiai subito e dissi: qui ci dee essere un malinteso, e stracciai la carta. Vidi che quella gente stava lì per sentirmi, e dissi poche parole col cuore, e mi batterono le mani e le facce si rischiararono. — Ora sono stanco, — conchiusi — domani voglio vedere tutti gli elettori qui. — E andai a casa Franciosi. Il bravo sindaco, che mi avrebbe voluto in casa sua, storse un po' gli occhi, ma comprese il mio pensiero, e mi accompagnò.

Mi venne incontro per le scale Michelangiolo, vecchio amico di casa, mio collega al Consiglio provinciale, e che già un'altra volta

1. *grida confuse*: nella «Gazzetta di Torino» seguiva: «della gente». Del ms. qui mancano le carte.

mi aveva offerta ospitalità. Mi si diceva che quella casa era divenuta il covo dei miei avversarii, e non credevo possibile ciò, e mi pareva cosa contro natura. Abbracciai lo zio don Vincenzo,¹ un vecchio giovanile, faccia arguta, mente fresca, gravida di motti e di fatterelli, che scoppiettano fuori ad ogni tratto. — Voi avete lasciato male amministrare il vostro nome — disse lui. — E dunque, eccomi qua, — diss'io — ora sono io che lo amministro. — E pensai: don Vincenzo è già conquistato. Ma che! Mi scappa di sotto al discorso, e mi parla del sonetto. — Che sonetto? — diss'io.

— Come che sonetto? Quel tale sonetto che era così bello, e voi trovaste brutto! E la bella ragione! Brutto, perché lì dentro ci è Cupido con le ali.

— Tientelo dunque caro questo sonetto, amico mio, e anche Cupido, se ti piace.

— Ma io l'ho capita! Si vede che siete un romantico.

— Questo ti hanno detto? E ti hanno detto pure che io sono un ateo.

— Questo poi, te la vedrai con l'arciprete. Ma sei un romantico ed io, io sono un classico.

Don Vincenzo era tutto contento. Quel sonetto era come qualcosa che gli era restato sullo stomaco, e che ora aveva ruttato fuori. Si sentiva come sgravato.

— Ora, fate il vostro comodo — disse. — La vostra stanza è là. Sapete che è casa vostra.

Rimasi solo. E mi affacciai subito. Era dinanzi a me una larga distesa di cielo. Mi pareva vedere lontano il Vulture, con la sua cima nevosa, fiammeggiante un giorno, e con le spalle selvose, onde si stende quel bosco infinito e quasi ancora intatto, che si chiama Monticchio. Qui è tanta poesia, dicevo, e costoro pensano a Cupido con le ali. E ricordai questo bel sonetto sul Vulture, che ispirato da quei luoghi improvvisò Regaldi.

*Ah! dimmi, o sepolcral muta fornace,
o monte carco di vetusta lava,
da quale età nel grembo tuo si tace
l'incendio che terribile tonava?*

*Sin dall'alba de' tempi il capo audace
coronato di fiamme al ciel s'alzava,
e all'uomo tratto sul cammin fallace
dello sdegno del Nume ognor parlava.*

1. don Vincenzo: il dottor Vincenzo Saponieri.

*Ma forse allora che un immenso flutto
travolse l'erbe, in te si estinse l'ira
per la pietà dell'universo lutto;
ed ora l'erbe e i fior manto ti sono,
e l'aer dolce che d'intorno spira
parla all'uomo di pace e di perdono.¹*

Se togli via quella sottigliezza del monte impietosito innanzi al lutto dell'universo, qui tutto è caldo e inconsciente, come la natura, tutto venuto fuori di un getto, con un po' di negligenza che ti rende più viva l'immagine di una produzione spontanea, su di cui non è passata la lima. O buon Regaldi, voluto tanto bene da noi meridionali, accolto sempre con festa come di casa nostra, faccia aperta, fronte ispirata, allegria di tutt'i cuori!

E andavo e riandavo per le stanze, accompagnando co' passi e co' gesti i miei pensieri, quando sentii gente nel salotto, e uscii.

C'era il sindaco e parecchi altri, che con delicato pensiero venivano a visitarmi in una casa non loro amica. E c'era l'arciprete, e il teologo mio parente, e Carlo, figlio di don Vincenzo, e giovane sposo. E chi più? Nessun altro, credo. Ah! dimenticavo prete Pio.² Qui siamo tutti amici, pensavo. Dove stanno rintanati i miei avversari? Sono in casa loro amica, e non vengono a farmi visita. Un po' di gentilezza non è poi gran male, mi pare.

Ed ecco sopraggiungere quei di Rocchetta, che venivano a congedarsi da me con un muso asciutto, come volessero dire: ve l'avevamo pur detto, Lacedonia è tutt'altro. Ero così preoccupato, che appena strinsi loro la mano, e non pensai a ringraziarli del molto affetto che mi avevano mostrato.

1. Cfr. *Canti*, stampati a Napoli (Fibreno, 1847⁸), con prefazione di Achille De Lauzières, p. 345. Giuseppe Regaldi (1809-83), l'«ultimo dei trovatori», aveva vissuto a Napoli dal '40 al '49, negli anni in cui più vive e celebrate erano le sue virtù di poeta estemporaneo. Si veda nelle lezioni sulla scuola liberale un accenno a lui, a proposito degli esordi di Nicola Sole a Potenza (*La scuola cattolico-liberale e il romanticismo a Napoli*, a cura di C. Muscetta e G. Candeloro, Torino 1953, p. 171). Per la sua attività di improvvisatore e di propagandista dell'idea unitaria nel Mezzogiorno, cfr. P. Palumbo, *Gli improvvisatori a Lecce*, estr. della «Rivista storica salentina», 1906. 2. *E c'era... Pio*: l'arciprete Giuseppe Vigorita, il sacerdote Antonio Pescatore, il figlio del Saponieri già ricordato, e il sacerdote Domenico Pio. Del Pescatore, *il teologo*, scriveva più tardi a Saverio Bizzarri: «Ti prego de' miei saluti all'egregio Sindaco, alla Luisa... e anche al teologo, con cui mi sono molto spassato nella storia già pubblicata del mio viaggio elettorale»; cfr. G. Bortone, *Alcune lettere inedite di F. De Sanctis*, in *Studi dedicati a F. Torraca*, Napoli 1912, pp. 279 sgg.

Ridotti soli, scherzai con Carlo, augurandogli belli figli maschi, e soprattutto gentili. Rotto il ghiaccio, confessò ch'egli m'aveva votato contro. — Tu, proprio tu? Mi pare ancora vederti con quel tuo turbante, che ti chiamai un turco, e mi dicesti tante cose amabili. O dove è ita la tua amicizia? — Mi giustificherò, dirò le mie ragioni e di molti altri. — Ma, caro, nessuno ha bisogno di giustificarsi. Non venni qui ad accattar voti, a sentire giustificazioni. Non mi tengo offeso da chicchessia. Tutti dite che ci è stata una votazione per equivoco. Vengo a toglier l'equivoco.

Qui prese la parola l'arciprete, una mia conoscenza di quaranta anni indietro, molto stimato per il suo carattere e la sua dottrina.

Disse in conchiusione che tutti mi avrebbero dato il voto, se avessi manifestate le mie intenzioni a tempo. — Foste l'anno passato qui: perché non vi apriste? Il vostro nome fu lanciato all'ultima ora, e parve una manovra di partito, e non fu preso sul serio. I vostri fautori sembra che avessero meno affetto per voi che odio verso il vostro competitore,¹ il quale è poi una persona rispettabile.

Qui saltò a dire l'impaziente sindaco: — E chi vi ha detto che gli abbiamo mancato di rispetto?

— Sì — No — Le voci s'ingrossarono. Ne venne un battibecco.

E il teologo, mio parente, rideva. Gli altri chiacchieravano, egli rideva, di un riso falso che mi dava a pensare più di un discorso. Quel riso pareva una cosa e ne voleva dire un'altra. Pareva una spensieratezza, ed era un sarcasmo. E voleva dire a me che attento ascoltava: povero semplicione, tu stai così attento alla scena, che non dice nulla e ignori il dietroscena, che dice tutto.

In effetti, da quel vivo scambio di parole veniva fuori come un lampo di una storia secreta d'interessi e di passioni ordita da intelligenti artefici per un par d'anni, e che io con molta semplicità credevo di poter disfare in mezz'ora a furia di parole. E il teologo rideva.

Carlo pretendeva ch'io era ineleggibile: questa voce era stata insinuata in tutto il collegio. Ed io a rispondergli e a mostrargli ch'era un cavillo. Ed ecco l'arguto don Vincenzo sostenere che nessun collegio si può dire nativo, perché il deputato rappresenta

1. *il vostro competitore*: l'avvocato Serafino Soldi, di Avellino, che aveva partecipato attivamente ai fatti del '48. Nel '60 guidò gli avellinesi nell'insurrezione contro i borbonici. Membro del Governo provvisorio, era già stato deputato del collegio di Lacedonia nell'ottava legislatura (1861-65).

tutta l'Italia. Ed io a dirgli, o gran bontà! che di questo passo si andava a quel cosmopolitismo, che aveva perduta l'Italia. E il sacerdote Pio, con quel suo mezzo riso, che annunzia una ironia intelligente, ribatté: — Voi volete un partito De Sanctis, e un partito così fatto non c'è. Qui c'è due partiti provinciali e comunali, e voi portate la bandiera dell'uno contro dell'altro. — Ed io volevo rispondergli tante cose, ma il teologo rideva, rimasi muto.

Ecco rientrare il sindaco con un telegramma in mano. — Una grossa notizia, signori. Don Serafino è passato a sinistra.

— Ooooh!

— E il Comitato di Sinistra appoggia Don Serafino contro De Sanctis!

— Ooooh!

Il sindaco andò via. — Bugia, bugia — gridarono. E il teologo non rideva più, anzi con faccia sdegnosa mi si avvicinò, malmeggiando il sindaco, e che non doveva leggere quella *cartoffia*, e che l'era una impostura, e che queste cose non si fanno. Pareva una calunnia al buon Serafino. Non concepivano, come nella stessa elezione e agli stessi elettori lo stesso candidato potesse recitare due programmi diversi. Le menti erano scombussolate. Fino il padrone di casa, il bravo Michelangiolo, che se ne sta sempre vicino al foco, e temendo di raffreddarsi sta sempre raffreddato, lui che dice sempre sì, con quel certo movimento da sinistra a dritta della faccia che significa: «è naturale, la cosa è così»; questa volta, attirato nel salotto dalla grossa notizia, fece pure il suo ooooh! allungando il naso, che in quel viso macilente pareva già lungo.

Io me la godeva, io di tutti il meno sorpreso, perché se ignoravo il dietroscena di Lacedonia, conoscevo perfettamente il dietroscena di Napoli. Sapevo di quella giravolta a sinistra *sub conditione*, proposta e accettata, e la condizione era un «faremo ritirare De Sanctis» e ridevo, perché quei signori, proponenti e accettanti, facevano il conto senza l'oste, e l'oste ero io, principale interessato. Sentivo dunque quelle esclamazioni con un certo piacere, perché in quelle impressioni immediate vedevo rivelarsi quel buon sentimento naturale, che anche i più prevenuti conservano in qualche piega dimenticata del cuore, e che scatta fuori improvviso in certi momenti.

— È impossibile! è impossibile!

Ma ecco entrar di nuovo il terribile sindaco, e questa volta col

giornale «Roma»¹ in mano. E lesse. Tutti gli occhi erano sopra di lui. E lesse la famosa sentenza co' debiti *considerando* di alcuni miei colleghi del Comitato,² e la famosa dichiarazione del mio rispettabile competitore. Il telegramma era confermato.

— Ed ora, buona sera — disse il sindaco, come volesse dire: ne avete abbastanza? Tutti si guardavano.

— Dunque è vero, proprio vero? — disse il teologo.

— Ed ora che è a Sinistra, che bene ci può fare più? — notò un ingenuo.

— E il sottoprefetto, come può appoggiarlo? Costui si è rotto le gambe.

— Adagio — interruppe Carlo. — Forse questa dichiarazione è falsa, e sarà una nuova gherminella de' suoi avversarii.

Ma non fu di questo parere il degno arciprete, fatto grave e pensoso. E concluse: — Questo prova sempre più la verità di quel detto, che l'ambizione acceca.

— Signori, è pronto in tavola — disse tutto teso un cameriere. E questa fu la conclusione migliore. Alcuni andarono a pranzo dal sindaco; altri rimasero con noi.

La sera scrissi lettere ai sindaci, annunciando il mio arrivo a Bisaccia per il dì appresso, e a Calitri per l'altro dì.

Intanto si ripopolava il salotto. Erano i soliti. I miei avversarii rimanevano invisibili. Mi si riferivano certi loro motti graziosi, questo tra gli altri: «Loro hanno sparato i mortaretti, e noi spareremo i cannoni».

— Per celebrare che? — diss'io.

— Non sapete? Attendono l'arrivo di un personaggio illustre, con corteggio di molte carrozze. Qui ci sarà mezza Avellino.

— E chi è questo illustre?

1. «Roma»: quotidiano di Napoli, di tendenze democratiche, fondato nel 1860 da Pietro Sterbini, e organo della Sinistra. Dal '72 al '76 vi apparvero i riassunti delle lezioni sulla letteratura nel secolo XIX, tenute dal De Sanctis all'Università di Napoli, e successivamente lo *Studio sopra Emilio Zola* e gli articoli leopardiani (cfr. le note di pp. 1106 e 1126). 2. *Comitato*: il Comitato centrale dell'opposizione parlamentare di Napoli, costituitosi dopo l'unione, della quale il De Sanctis era stato uno dei promotori, della Sinistra storica e della Sinistra giovane. Si veda il suo discorso del 4 novembre '74, pubblicato dal Cione in «Atti della Società Reale di Napoli», estr. Napoli 1934, e da lui riprodotto in appendice alla ristampa cit. di *Un viaggio elettorale*. Il Comitato, considerando che il De Sanctis era già stato eletto nel collegio di Sansevero, dove gli sarebbe succeduto un uomo di Destra, aveva deciso di sostenere il Soldi, «passato a Sinistra».

— Ma voi non sapete nulla! Il prossimo ministro dell'interno,¹ come si è fatto qui correr voce.

Il fatto è che io sapevo tutto, informato a Napoli di queste velleità e di queste voci. E dissi ridendo al sindaco di Morra, che mi era accanto, mio compagno di viaggio: — Signor sindaco, io tiro innanzi, voi rimarrete qui. E se viene, non fate come gli avversarii: andate tutti a fargli visita, e ditegli: « De Sanctis è stato qui e ci ha incaricato di farvi gli onori di casa sua e di dirvi che nessuno ha il diritto di togliergli la patria ».

— Ma non verranno — disse il sindaco. — Immagino che muso, quando sapranno che in Lacedonia ci siete voi.

Verranno e non verranno. I sanguì si scaldavano.

— Ma che? Credono che gli elettori sieno pecore?

— E cosa è questo Comitato, che vuole imporre a noi?

— E chi vuol togliere la patria a Francesco De Sanctis?

— E se vengono, e vogliono parlar nella casa comunale senza mio permesso, vi dico che li farò cacciar via da' carabinieri — concluse il rigido sindaco di Lacedonia.

Io abbassava lentamente tutt'e due la mani, come per calmarli. A poco a poco andarono via, e ultimo il sacerdote Pio con quel suo mezzo riso mormorava: — Qui ci sarà mezza Avellino.

Rimasto solo, passeggiava per lungo e per largo nel salotto. Che andare a letto! Il cervello fumava come il mio eterno sigaro. Non avevo dormito che poche ore a Rocchetta. Ma il sonno se n'era ito. E lo spirito sostentava il corpo.

Fumavo e fantasticavo.

1. *Il prossimo . . . interno*: allude a Giovanni Nicotera, che infatti, dopo la caduta della Destra (marzo 1876), ebbe il portafoglio dell'Interno nel primo e nel secondo ministero Depretis. L'antica ammirazione del De Sanctis per lui, al tempo della spedizione di Sapri (cfr. le due lettere al De Meis del luglio '57, in *Lettere dall'esilio* cit., pp. 162-3), si mutò poi in profonda disistima per la posizione politica assunta dal parlamentare calabrese. È certamente diretto a lui l'accento del discorso in morte del Settembrini: « Uno può essere un martire e può essere insieme un uomo abietto ». Per l'atteggiamento del De Sanctis e per il suo giudizio sull'indirizzo dei ministeri Depretis-Nicotera (nel terzo ministero, dei primi mesi del '78, quest'ultimo fu sostituito dal Crispi) si vedano gli articoli pubblicati nel « Diritto » nel '77-'78; in *Scritti politici*, raccolti da Giuseppe Ferrarelli, Napoli, Morano, 1895⁴, pp. 65-200. Si veda anche la lettera del De Sanctis ad Antonio Capobianco, ricordato più oltre, in data 3 febbraio [1877]: « Sapete bene che io non ho col signor Nicotera relazioni amichevoli »; in G. Bortone, *Alcune lettere inedite di F. De Sanctis*, in *Studi dedicati a F. Torraca*, ed. cit., p. 280. Cfr. anche M. Mandalari, *Due uomini politici, De Sanctis e Nicotera*, Napoli, Morano, 1885.

IV. FANTASMI NOTTURNI

Sansevero, 18 febbraio

Qui ci sarà mezza Avellino! aveva detto quel prete col suo sorrisetto. Qualche avviso ha dovuto avere quel prete.

Ricordai che in Napoli, alla stazione, stando in sul partire, avevo incontrato un amico. — Se voi partite, — diceva — verremo tutti. — No, — risposi io — dov'è De Sanctis, non voglio vedere nessuno. Venga mezza Avellino, non voglio io con me l'altra metà. Voglio essere io solo.

E che gusto ci avrei, dicevo ora, se venissero proprio domani. Già un discorso debbo fare a questa gente. Avrò un uditorio pieno. Volevo io andare a loro, ed ora sono loro che vengono a me. Essi portano seco i loro rancori e le loro ire di Avellino, ed io offrirò loro il ramo di ulivo. Usciranno dal loro covo anche i miei invisibili. E si farà una pace generale. E avrò raggiunto d'un colpo lo scopo del mio viaggio. E mi benediranno in Lacedonia e mi benediranno in Avellino.

La mia faccia rideva, tanto ero contento, tanto mi lusingava quella fantasia.

Ma non verranno, oh non verranno. A quest'ora sarà giunta la notizia del mio arrivo qui. Figurarsi che musì! come ha detto il sindaco. E diranno: la partita è perduta, non ne faremo niente.

E quei miei cari amici! È proprio il caso: dagli amici mi guardi Dio. E presi il « Roma ». E rilessi la sentenza incredibile. Considerando e considerando. Caspita! come la trinciano da giudici costoro! Assegnano collegi, e questo a te, e questo a me, come se gli elettori ci fossero per niente. Fossi l'ultimo gregario, pure non dovevano sentenziare senza consultarmi. Ed io che sapevo i loro impegni, e credevo tirarli d'impaccio, venendo qui e addossando tutto sopra di me. Nossignore. Bisognava andare avanti, e passare addirittura sopra il mio corpo . . . Ora vi darò io una lezione.

E venutami la bizza, vinto dal dispetto, scrissi in fretta questo telegramma al bravo Avezzana, presidente del Comitato:

« Protesto contro deliberazione presa, me assente. Non riconosco a nessun Comitato, e a nessun partito, e neppure all'Italia intera dritto decidere quistioni riguardanti mio onore, mia posizione morale nel mio collegio nativo ».

Ridevo, pensando l'effetto di questo telegramma, giunto da Lacedonia.¹ Ma pensai che se uno scandalo avevano fatto loro, non era ragione perché un altro scandalo facess'io. E uso a giudicare gli uomini con indulgenza, pensai pure che quella sentenza del «Roma» sarebbe rimasta lì *pro forma* e per dare una soddisfazione al mio competitore, e che una volta saputomi qui, avrebbero detto: «Cosa volete? De Sanctis è lì: potete pretendere che noi combattiamo De Sanctis?».

Così m'acquetai e stracciai il telegramma.

Apersi la finestra, per dar luogo a quella nebbia di fumo. Era notte alta, con uno di quei silenzi della natura, che ti tengono il capo basso. Osservava quel fumo aggiunto a fumo che con leggi sue faceva la colonna e lentamente si scioglieva e andava via. Ecco qui, dicevo, il mistero delle cose. Il sigaro fumato non esiste più; ciò che esiste, è il fumo che formerà nuove combinazioni, nuove esistenze. Ed io che sarò? Un sigaro fumato. Bella consolazione! Niente muore, tutto si trasforma. Una gran frase, sicuro, per farci ingoiare la pillola. E la pillola è che l'individuo muore e non torna più. Quel sigaro non torna più. Dite a quel fumo, che si rifaccia sigaro, si rifaccia il mio sigaro, o piuttosto del padrone di casa. Caro Michelangiolo, tu russi, e io fumo i tuoi sigari, e i sigari non torneranno più. Me ne darai de' nuovi domani; ma questi non torneranno più. Mentre tu russi e io fantastico, già quest'istanti non sono più, morti per sempre, e i morti non torneranno più. E mi si ficcò nella mente questo «non torneranno più», come il ritornello della mesta canzone. E più continuavo la canzone, e più il ritornello si ostinava a non volerne uscire.

Per finirla, mi avolsi sotto le coltri, e buona notte. Ero stanco a morte, ma il cervello non voleva dormire. Pareva una pentola che bolliva, e cacciava vapori, e i vapori si condensavano, prendevano forme varie. Sentivo parlare, vedevo in quella tenebra raggi di luce. Caso simile mi successe la prima notte nelle prigioni di Castel dell'Ovo, e molte altre volte. Anzi talora in veglia, in certi momenti di ozio, mi fo io i fantasmi, che sono come un altro me dirimpetto a me, col quale discuto, e so che è un inganno, e mi compiacchio dell'inganno.

1. Nel ms. e nella «Gazzetta di Torino» seguiva: «Che nasi! da raccomandare al *Fanfulla*».

Cervello, cervello, stai quieto, dicevo io. Ho bisogno di dormire. Dimani ho a fare un discorso, uno di quei discorsi, che si ricordano per un pezzo. Pensa che debbo convertire mezza Lacedonia, che se ne sta rintanata e non si vuol far vedere.

— Aaaaah!

Uno scroscio di risa fu la risposta.

Guardo, e vedo lì in fondo il corpo lungo come un palo del mio teologo.

— Aaaaah!

— Tu mi beffi, mio caro.

— Una bella predica, una bella predica.

— Già, per te che sei un teologo, la è una predica.

— E finita la predica, finita la messa.

— Questa poi non la intendo.

— Vuoi sentire me, nipote mio. Non curarla questa gente, che, finita la messa, chi pensa più alla chiesa?

— Teologo, teologo, tu mi hai oggi faccia di eretico.

E lui rideva.

Poi mi si avvicina e s'inchina a me, e mi dice: — Ciccillo (così mi chiamava fanciullo), tu sei rimasto ancora Ciccillo!

— Eh, questa è bona.

— Hai visto mo. Hai viaggiato tanto, e io ne so più di te.

— Imparerò, imparerò.

— Hai letta la lettera *ad Quintum fratrem*?¹

— Credo.

— E anche ne' libri avresti potuto imparare la lotta elettorale. Ne parla Cicerone. E tu credi poter fare le elezioni co' discorsi.

— E co' discorsi le hanno fatte i ministri.

— Cioè, la scena era quella. Ma il dietroscena lo facevano prefetti, pretori, sindaci, e che so io.

— Anche questo sai tu! Comincio a crederti.

— Tu mi puoi insegnare molte cose. Ma dell'arte di fare le elezioni io posso stampare un libro. Tu vuoi fare una scena con un dietroscena immaginario. Sai tu solamente cosa sono gli elettori, che con un colpo di bacchetta magica della tua eloquenza pretendi di convertire?

— E perché no? Già il miracolo è succeduto a Rocchetta.

1. Cfr. Cicerone, *Ad Quintum fratrem*, I, 1: è la famosa lettera sul proconsole dell'Asia.

— Uhm! Sai che dietro il miracolo c'è sempre il prete.

— Teologo, tu stai ereticando.

— E anche lì, il prete c'è, il prete c'è, non dico un prete col collare, ma qualcuno che la sa lunga più di un prete.

— Teologo, tu distruggi tutte le mie illusioni. In verità, la conquista mi è parsa troppo facile.

— Hai visto mo. Tu vuoi fare un romanzo, e il mondo è storia. E il mondo lo conosco io.

— Spiegami dunque questo dietroscena di Lacedonia.

— Di Lacedonia non so niente io. Fo i fatti miei e sto a casa mia. Ma tutto il mondo è paese. E se in luogo di stare su' libri avessi corso i paesi durante le lotte elettorali, non saresti ora qui a fare un romanzo.

— Io lo farò e lo pubblicherò.

— E se tu fai il romanzo, io fo la storia. La farò e la pubblicherò. E la mia storia farà le fiche al tuo romanzo. Una mezza storia vale più che cento discorsi. Finita la predica, finita la messa. Aaaaah!

Rideva, veggendo la mia faccia farsi oscura. Stavo interdetto, spaventato sotto a quel riso.

Allora, come avesse compassione, raddolcì la voce.

— Via, la maggioranza l'avrai.

— E cosa importa a me la maggioranza? Voglio tutti io.

— E dàlli col romanzo.

— E dàlli con la storia. Dimmi almeno cosa è questa tua storia, o piuttosto questa storia di Lacedonia, che dici di sapere.

— Io? Ma se sei rimasto Ciccillo! Vai dunque a parlare a' fanciulli. Di Lacedonia non so niente io. Sto a casa mia e fo i fatti miei.

— Che razza dunque di storia è la tua?

— Non è storia di Francia o d'Inghilterra. È storia generale, come la filosofia.

— Di' ugualmente.

— E mi maraviglio, come tu che sei un filosofo, consulti un teologo.

— Di' ugualmente, mio caro.

— Farò io il filosofo. Guardiamo a' piccoli centri elettorali. Credi tu che là ci sieno tutte le idee e tutti i sentimenti del romanzo che ti frulla pel capo? Piglia paesi su per i monti, dove si va talora a dorso di mulo, senza circolazione di merci e d'idee, e miracolo, se ci arriva un giornale o un mercante che vi rinnovi un po' l'aria.

Gruppi di paesi intorno a qualche paese più grandetto, dove appena è se sopra a quel bassofondo si elevi uno strato meno superficiale di mezza coltura e di mezza fortuna. Vai innanzi, in centri più popolosi, meglio accarezzati da natura o arte, e troverai nuovi gradini di quella scala sociale, alla cui sommità è il tuo romanzo. Capisci ora?

— Non capisco niente affatto. Vuoi farmi il ritratto del collegio.

— E da capo. Fo storia generale io. E poiché hai il cervello duro, puta caso che siamo in America. Tutto il mondo è paese. O credi tu che anche in America non ci sieno questi bassi gradini della scala sociale? E se tu capiti là, che cosa è De Sanctis? È uno scrivano, dirà qualcuno che ha saputo che tu scrivi. No, è un letterato, correggerà il saputo del paese. E cosa è un letterato dirimpetto a un avvocato? ripiglierà tutto impettito qualche azzecagarbugli. E per poco non ti farà una lezione di grammatica qualche sugainchiostro . . .

— Oh, oh, oh, questo poi . . .

— Questo non sarà in Italia, ma siamo in America. Non ti piace la storia? fai il romanzo.

— Prosegui la tua storia ché la trovo gustosa.

— Vammi dunque a fare i tuoi discorsi colà, e diranno che sei un piagnoloso, che fai per accattar voti, che la è una predica . . .

— E finita la predica, finita la messa.

— Ma non finito il ridicolo della bella figura che vai a fare.

— Mi pare che il torto sia loro e non mio.

— Tuo il torto e il ridicolo. E in verità, non è da ridere vedere un omo della tua età così nuovo degli uomini e delle cose, e metterti ad abbaire alla luna?

— Come dunque ho a fare per essere un omo serio?

— Capire con chi tratti e a' chi parli, e se vuoi il fine, volere i mezzi.

— Intendo. È quella tale arte, su cui puoi stampare un libro.

— Sicuro. E *in primis* hai a sapere che ogni elettore è sovrano, e se ne tiene, e vuol essere trattato col lustrissimo, e più è giù in quei tali gradini, e più gli hai a fare la corte e te gli hai a professare umilissimo servitore. Tu non hai scritto, metto pegno, nessuna letterina così inzuccherata. E vuoi essere un omo serio. E poi ci vuole il poscritto, qualche cosa che più lo solletichi e gli vada a' versi. T'hai da fare un modello, un segretario ad uso degli elettori,

secondo tendenze, caratteri, bisogni. Senza questa statistica non hai base. Che dolce cosa vedersi un sarto o un barbiere capitare a casa un bel dì un bel biglietto di visita, o una letterina profumata, sì che l'incenso gli monti al cervello, e se ci fosse un timbro poi, oh che cosa! farà gli occhioni, e dirà: dee essere un pezzo grosso costui! E più le sballi grosse, e più ne hai credito. Essere il barbiere di una eccellenza! ma il barbiere si mirerà allo specchio, e si liscerà i baffi, e dirà: quanto son bello! Sul collegio pioverà oro da tutte parti, false monete che parranno di zecca a quei grulli. E che bei sogni vorranno fare! — Che bel tocco di sottoprefetto sarò io! — Agente delle tasse! Scorticato, scorticherò io a mia volta! — Sostituto procuratore del Re! meglio non ci pensi, che il capo mi gira. — Cavaliere! mi chiameranno cavaliere! gli è come dire conte o barone, e sarò barone anch'io.

— Le son tutte baronate coteste, mio caro.

— Lasciami dire. Poi, in questi piccoli centri, il mondo comincia e finisce lì. Il campanile è la stella maggiore di quel piccolo cielo. E in quelle gare, in quelle gelosie, in quelli che tu chiami pettegolezzi municipali è tanta passione, quanta è, poniamo, tra Francia e Germania. Ciascuno ha la sua epopea a modo suo. L'epopea del fanciullo è il suo castello di carta. E l'epopea loro è l'assalto al municipio. E tu chiami tutto questo pettegolezzi. E vuoi essere deputato di tutti, che è a dire di nessuno. E vuoi essere un omo serio. Ma un omo serio dee usare ogni industria per tener vive quelle gare, e vellicare le passioni, e incensare le vanità, e suscitare le rivalità tra un paese e l'altro, tra una famiglia e l'altra. Così ti farai il partito. L'entusiasmo è fuoco fatuo. Passioni e interessi, questa è la pasta umana, lì è la base di operazione.

— Basta, basta.

— Ma noi siamo appena all'abbicì. Bada alle chiavi.

— Che chiavi?

— Alle chiavi della posizione. Tutti questi sovrani hanno poi chi è sopra a loro, e li fa ballare, ed essi credono di ballare loro, e ballano il ballo suo. Ciascuno di questi centri ha qualche ricco sfondolato, qualche leguleio cavilloso, qualche camorrista, che anche in America ci sono i camorristi, un sopracciò che comanda a bacchetta, e lì è la chiave. E il punto sta a indovinare la chiave. Il tuo romanzo ti dice che bisogna tenersela con gli onesti, brava gente ma poltrona e sconclusionata. E se vuoi sentire la storia hai a tenertela coi forti,

leoni o volpi che sieno, e meno hanno scrupoli, e più sono efficaci, gente come si deve, che ti sa bene ordire le fila . . .

— Ah cinico di un teologo — proruppi io.

E mi passai la mano sulla fronte, come per cacciarne quei fantasmi, e mi gittai di letto, e apersi la finestra, e presi una boccata di aria fresca. Era già l'alba, quel pò' di luce dissipò le nebbie del cervello e mi parve di aver fatto un cattivo sogno.

Povero teologo, pensai, la brutta figura che ti ho fatto fare! Tu te la dormi saporitamente, e immagineresti mai più che se' stato la mia comparsa, la comparsa del mio cervello. Ma onde mi vengono tante ubbie? e che pazzie son queste?

E passeggiavo. E di cosa in cosa, non so come, mi tornò innanzi quel: niente muore e tutto si trasforma. L'immaginazione mi ha ingrandito gli oggetti, pensai, e per disfare un romanzo ne ho fatto un altro. Tutta questa roba notturna non è che un cattivo romanzo, messomi nel cervello dal malumore, dal sentirmi contrariato nella mia aspettazione. E volere sfogare il mio malumore pigliandomela con questi miei concittadini, i quali non hanno in fondo altro torto, che di esser nati qui! Tutto si trasforma, e qui la trasformazione è lenta. Si animi Monticchio, venga la ferrovia, e in piccolo numero d'anni si farà il lavoro di secoli. L'industria, il commercio, l'agricoltura saranno i motori di questa trasformazione. Vedremo miracoli. Perché qui gl'ingegni sono vivi e le tempre sono forti. Questa stessa resistenza che incontro, questa durezza che talora chiamerei rozzezza, questa fedeltà a impegni presi, a parola data, non mi prova che qui carattere c'è? E dove è carattere, c'è la stoffa dell'avvenire. E io non debbo pure fare qualche cosa che affretti questo avvenire? Non è bello consacrare a loro questi ultimi anni della mia vita? Non è mio dovere? Non so, ma questa stessa loro resistenza più mi attira, più mi lega a loro. Essi credono indispettirmi, e dicono forse: « Ci faremo così brutti, così rozzi, che De Sanctis si sdegherà, e non vorrà saperne di noi, e daremo la vittoria al nostro amico ». E non m'indovinano, e non sanno che più accendono in me il desiderio di farli miei, di essere il loro amico. Mi sentiranno oggi, e le mie parole saranno seme che frutterà ne' loro cuori.

E con questi propositi mi posi a meditare cosa avevo loro a dire.

V. IL DISCORSO

Napoli, 24 febbraio

Io soglio meditare passeggiando. Se mi seggo, le idee mi si abbuiano e mi viene il sonno. Ho bisogno di stare in piedi, di avere ritta tutta la persona. E quando medito, fossi anche fra cento persone, sto sempre lì, non mi distraigo mai. Mi chiamano distratto. La verità è che siccome per me l'importante è spesso quello che medito e non quello che dicono, tutto quel vento di parole che mi soffia all'orecchio, non giunge alla mente, non può distrarmi. Pure s'ingannano quelli che veggendomi così raccolto in me, credono che io mediti sempre cose gravi e importanti. La concentrazione diviene abitudine malaticcia, e spesso dietro a quel raccoglimento non c'è che un inutile fantasticare. Nella mia vita ho meditato più che letto. E a forza di lavoro il cervello ha presa la pessima abitudine di lavorare anche dove non è materia, lavoro a vuoto e malsano, e talora quello che appare meditazione, non è che castelli in aria continuati a lungo, e ci sto dentro e mi ci diverto. Sicché, trattando anche argomenti gravi, che richiedono tutta l'attenzione, mi avviene che sul più bello mi si rompe il filo, e mi distraigo, e rifò qualche castello, e mi si mettono a traverso le impressioni della giornata, camminando sempre, e il moto più mi eccita, insino a che stanco mi seggo e chiudo gli occhi, e addormento quelle onde, e torno in porto. Il pensiero mi dice che bisogna stare stretto all'argomento, tirar dritto, pure m'interrompo, e dico a me stesso: bravo! oppure: no, non va così: e armeggio e gestisco, e mi distraigo dietro a' miei castelli. Scrivere mi riesce difficile, perché non metto in carta, se non dopo lungo battagliare con me, e se vengono pentimenti e son costretto a cassare, quel foglio mi pare brutto, e lo straccio, e da capo. Parlare mi è più facile, perché mi scrivo su d'un pezzetto di carta l'ordine delle idee, o come si dice, lo scheletro, e il resto lo abbandono al caso, salvo qualche punto che m'interessa e mi attira, e dove studio a trovare la forma più adatta. Però siccome non sono nato attore, anzi sono sincerissimo, quando giungo lì, ci giungo freddo, e come volessi acchiappare per aria qualche cosa che non ha a fare col resto, e tutti se ne accorgono, e la tanto studiata frase non fa effetto.

Così mi avvenne anche in Lacedonia. Ordii nella mente la tela del discorso, e mi fu assai facile. Parlando a un pubblico mescolato

di amici e di avversarii tenaci, che non si erano degnati di venire a farmi visita, pensai che dovevo mirare più a questi che a quelli, e mi promettevo di dire loro tante cose gentili. Io mostrerò loro quanto antichi e quanto saldi sono i legami di affetto, che mi stringono a Lacedonia. Mostrerò il vivo desiderio che ho di riacquistare la mia patria, se essi me ne porgono il modo. Trarrò da loro ogni sospetto che io venga qui ad appoggiare un partito ad essi contrario. Io voglio essere, conchiuderò, il deputato di tutti . . .

E perciò di nessuno!

Questa voce sonò nel mio cervello e mi ruppe la meditazione. Il cervello cominciò a sottilizzare, come un vero teologo. E non ci fu verso di cacciar via il teologo.

Ah! maladetto il riso del mio teologo! E lo vedevo lì, dirimpetto a me, che mi faceva le fische e rideva. Tu vorresti ch'io mi chiamassi gli elettori ad uno ad uno e dicessi loro qualche parolina all'orecchio. E se è così, vanne in malora tu e la tua storia, amo meglio la mia poesia. A tuo dispetto io qui rifarò Rocchetta la poetica, e chiamerò Lacedonia l'arcipoetica. E non ci sarà più dietroscena, e ti farò assistere a questa scena io, che vedrai tutti, come a Rocchetta, stringersi le mani, e tutti uniti a fraterno banchetto, e Michelangiolo farà la spesa.

Poi risi io stesso di questa mia esaltazione, e dissi: non credo al banchetto per oggi; ma chi sa! sarà un augurio.

Con miglior animo mi rimisi a quella tela, e mi feci a pescare nella memoria qualche cosa che avesse tratto a Lacedonia. Riandai gli anni giovanili, andai più indietro, cercai le prime impressioni, dove trovavo Lacedonia, e mi balzò innanzi un pensiero delicatissimo, il quale mi pareva dovesse produrre un effetto straordinario sugli animi più duri e quasi bastare esso solo ad amicarmeli. Avevo negli orecchi già gli applausi. Inanimato tirai innanzi, e poiché pare, diss'io, che qui pochi mi conoscano, voglio fare a rapidi tocchi la mia storia; ma lanciato appena tra' flutti del passato, vi errai come naufrago, e dimenticai il discorso. Quella concitazione nervosa mi disponeva alla tenerezza, e talora m'asciugavo gli occhi. Diavolo! che sono donna? dicevo. Ma la via alle lacrime era fatta, e le mie rimembranze presero un aspetto irrimediabile di malinconia. La mia storia mi apparve come una processione di morti. Quanti mi si offerse innanzi pieni di vita e di allegria, compagni de' miei trastulli e de' miei sogni! E sono morti. E non torneranno più. Iti

via come il fumo del sigaro. E io stesso, quanto di me è ito via! Dove sono i miei amori, i miei ideali? chi mi ridà la mia giovinezza? Quando viene la morte, già molta parte di noi è morta. Moriamo a poco a poco, visti prima morire madre e padre, e maestri, e amici, e compagni. Qui stesso in Lacedonia, dov'è più Isidoro? dov'è Angelantonio? Di eternità nel mare...¹

E qui cercai alcuni bei versi di Schiller, e non me ne ricordavo, e in quello sforzo risensai. O che! diss'io, comincio a sentire di vecchio. E mi fo la nenia a me stesso. E mai non ho avuto tanto bisogno di esser vivo. Mi restano tante cose a fare. E io penso a' morti. Pensiamo al discorso.

E volevo ripigliare il filo, quando si annunziarono visite. Nessuna faccia nuova. Sempre i soliti. Mancava l'arciprete e il teologo. Carlo sogghignando mi disse: — La si è capita! lei viene per il signor Ripandelli!² — Questa è la riflessione che ha fatto Lacedonia stanotte? — diss'io — già, s'intende; mi avete veduto venire nella sua carrozza! — Ma un altro mi si avvicina lentamente, e ammiccando dell'occhio, mi mormora: — No, no, lei è venuto qui per un altro, per un altro! — Ed ecco entrare Cipriani,³ arrivato di lontano, piombato in quel punto in Lacedonia.

— Ah! ah! la si è capita! — Cosa viene a fare qui costui? — E fosse del collegio! — Cosa ci cova qui sotto.

E guardavano lui e me, che gli stringevo la mano e gli davo il ben venuto.

E mi si fa innanzi l'inevitabile Carlo. — Volete essere il deputato di tutti. Sapete bene che tutti gli elettori non potete averli. Ponete una condizione che sapete impossibile.

Questo dicevano le parole; ma gli occhi sospettosi volevano dire: foste venuto qui a mistificarci, eh?

Sorrisi; poi dissi: — Le parole non vanno prese alla lettera; *tutti* vuol dire la maggior parte. Del resto, venite a sentirmi tutti, ecco quello che domando io; giudicherete poi, e farete a vostro piacere.

— Le disposizioni sono prese, — disse il sindaco — la sala comunale già si riempie, e vi attendono.

1. *Di eternità nel mare*: cfr. *Die Ideale*, dello Schiller, str. 1, vv. 6-8, riportati nel saggio *Alla sua donna*; si veda, in questo volume, p. 899. 2. *Ripandelli*: cfr. p. 1183 e relativa nota 2. 3. Giovanni Antonio Cipriani, di Guardia Lombardi (1824-1906), patriota mazziniano, affiliato alla Giovine Italia. Cfr. A. D'Amato, *Un dimenticato patriota irpino*, Napoli, Morano, 1913.

— Ma qui verranno tutti gli elettori di Bisaccia — aggiunse in fretta Cipriani.

— E se si fossero dati gli avvisi in tempo, potevano venire anche quelli di Monteverde — notò un altro.

Altri poi attendevano mezza Avellino. Nella loro immaginazione ci era carrozze, trofei, viva! e il famoso sparo de' cannoni, e De Sanctis saltato in aria.

Ma non venne Bisaccia, e non venne Monteverde, e non venne Avellino. E mio fu il dispiacere. Perché quel giorno avrei compiuto il mio viaggio elettorale, o con un trionfo, o con un fiasco tale, che me ne sarei partito con l'*ingrata patria!* sul labbro.

Venne solo da Bisaccia don Pietro¹ a dirmi che colà tutti mi attendevano. Modi semplici, faccia intelligente, aria modesta, ma risoluta. Lo trattai come un vecchio amico; pure allora lo vedevo per la prima volta.

— Andiamo — disse il sindaco.

— Datemi una mezz'oretta, ch'io mi raccolga.

Chiusomi, riepilogai bene in mente l'ordine delle idee, come fo sempre, ben determinato a parlare con estrema sincerità e col cuore in mano. Per parte mia debbo fare il mio dovere, togliere ogni pretesto, ogni equivoco. E mi pareva quasi impossibile che i cuori anche più rozzi potessero resistere alla mia sincerità e al mio affetto. Mi venne in mente una parola francese che rispondeva così bene al mio concetto. E dissi: io debbo con la potenza della parola *enlever* tutto il collegio.

Pregai Michelangiolo, se mi voleva accompagnare. Ma Michelangiolo se ne sta attaccato al foco, e non c'è cristi che lo smova.

Trovai la sala piena, tutte le sedie occupate, molto popolo agglomerato in fondo. Vidi a destra tra' primi don Vincenzo, il classico e il cosmopolita, e me ne compiacqui. A sinistra vidi don Pietro di Bisaccia, e gli strinsi la mano. Pregai il sindaco, volesse farmi conoscere i principali elettori. Girai un poco, scambiai qualche motto, strinsi la mano a parecchi che rammentavo, ma, finito il giro, dissi un po' turbato: e il canonico Balestrieri? e Saponieri? e il Salzarulo? e l'arciprete? e il teologo?

Il teologo entrò, e si pose fra gli ultimi, quasi volesse farsi vedere e non vedere. L'arciprete mi dissero all'orecchio ch'era ito ad assi-

1. *Pietro* Capaldo, di Bisaccia (1845-1925), avvocato, più tardi procuratore generale della Corte di Cassazione di Napoli, e senatore dal 1909.

stere un moribondo, e mi faceva le scuse. Gli altri saranno avvisati.

Attesi un poco, chiacchierando, girando, e non vennero, e vidi che era partito preso, e mi turbai. Questo poi non m'era venuto in capo, non me l'aspettavo. Non venirmi a visitare, era già poca cortesia; ma ricusare di sentirmi a me parve un fatto senza nome. E dev'essere deliberazione fresca, pensai, perché, appena venuto, Carlo disse: — Ci giustificheremo. — Qualche motto d'ordine, ricevuto. «Non andate a sentirlo» hanno detto: il fatto di Rocchetta li ha impensieriti. E forse hanno detto: «Glie ne faremo tante, che gli scapperà la pazienza, e se ne tornerà».

In verità, non avevano ragionato troppo male, perché, trattato a quel modo, dissi: che fo più io qui? Gli avversarii rimangono invisibili: a chi discorro io? deggio convertire i già convertiti? Il mio discorso è senza scopo. Ma levai gli occhi, e vidi tanta brava gente venuta lì per sentirmi, e lessi nelle loro fisionomie una espressione così sincera di benevola aspettazione, e vidi soprattutto quel popolo lì ammonticchiato in aria così semplice e così avido della mia parola, che ne fui preso, e salii in fretta gli scalini di una specie di piedistallo; e respinto da me il seggiolone, così in piedi in piedi cominciai a dire:

— Amici miei, la mia presenza qui nel cuore dell'inverno vale tutto un discorso; quest'atto¹ vi prova il mio affetto per voi e il vivo desiderio di esser vostro. Io vengo senza corteggio di giornali, di comitati, di carrozze, io vengo solo, non portandomi appresso altro che il mio nome.

L'allusione fu colta a volo; sentii dir: — Bene! — da' più vicini. Inanimato, continuai: — Io voglio spiegarvi cosa è per me Lacedonia. Ne' miei primi anni sentivo spesso parlarmi de' nostri parenti di Lacedonia, e voi sapete che in quella età la patria non è ancora che la famiglia, la patria è la parentela, sicché nella mia immaginazione infantile univo insieme Morra e Lacedonia, come una patria sola.

Questo pensiero nuovo e delicato in una forma così semplice era troppo sottile, e non fece effetto. Tirai innanzi.

— Poi andai via. A vent'anni, col core caldo, con l'immaginazione dorata, in mezzo a tanti giovani più amici che discepoli, mi tornò innanzi Lacedonia, e venni qui a cercarmi la sposa, e conobbi qui l'arciprete e il teologo, e molti altri, e se non vi acquistai la sposa, credei di avermi acquistate amicizie incancellabili.

1. Nel ms. e nella «Gazzetta di Torino» seguiva: «più che le parole».

E chi avrebbe pensato allora, accolto con tanta festa, pure ignoto al mondo, che in così tarda età, tornando fra voi, avrei trovato qui avversarii, e alcuni, che è peggio, in sembianza di amici?

Questa punta troppo smussata non punse alcuno. Sentii che dovevo parlar tondo e forte.

— Quale fu la mia vita poi, voi lo sapete. Illustrai la patria con l'insegnamento, e cacciato in esilio, la illustrai con gli scritti, che forse non morranno; e forse un giorno i vostri posterì alzeranno statue a colui, al quale voi contendete i voti.

Botta dritta questa. Il teologo si scosse un po' il petto, come avesse sentito lo strale dentro la carne. Non se l'aspettavano. Io mi facevo io stesso il mio piedistallo, e li guardavo dall'alto, e la voce era concitata.

— Tornai dall'esilio con l'aureola del martirio, del patriottismo e della scienza, e fui Governatore di questa provincia, e fui ministro di Garibaldi, e fui deputato di Sessa, e non fui deputato di Lacedonia. Voi mi preferiste Nicola Nisco,¹ ancorché eletto in altro collegio, e decretaste il mio esilio dal collegio nativo. Dopo quattordici anni di cotesto secondo esilio, l'esule viene a chiedervi la patria, date la patria all'esule.

La mia voce era tremula; la commozione aveva invaso me, e invase tutto l'uditorio. Una salva di applausi mi mostrò che avevo trovata la via de' loro cuori.

— Io voglio la patria mia, ma non voglio un pezzo di patria, voglio la patria intera. Se debbo essere qui l'amico degli uni contro gli altri, meglio l'esilio, confermate il mio esilio. Tutti dite di amarmi, di stimarmi; bella stima in verità! posto in uno dei luoghi più elevati presso la pubblica opinione, i miei concittadini hanno voluto darmi una promozione, e fanno di me un alfiere, il porta bandiera di questo o quel partito.

I più intelligenti sentirono l'ironia. Don Pietro sorrise finalmente.

— Io qui non porto la guerra, non voglio essere il flagello della

1. Il barone Nisco, storico e patriota di San Giorgio La Montagna (1816-1901). Condannato a trent'anni di carcere nel processo dell'«Unità italiana», nel '58 ebbe commutata la pena in esilio perpetuo. Nel '61 era stato eletto nel suo collegio e in quello di Lacedonia, optando per quest'ultimo. Alla Camera, nel dicembre '61, pronunciò un discorso non inutile sulle condizioni delle province meridionali. Sulla sua attività politica, cfr. *Ricordi biografici di Nicola Nisco*, scritti dal figlio Adriano, Napoli 1902.

mia patria; se debbo consacrare a voi gli ultimi anni miei, voglio essere il padre e il benefattore di tutt'i miei concittadini. Io non porto bandiera altrui; sono io la bandiera, e la mia bandiera si chiama concordia.

Questo appello alla concordia era prematuro; le passioni erano ancora vive; stavano sospesi, come chi attenda che si dica altro.

— Non dico già che le lotte non ci abbiano ad essere. Senza lotta non ci è vita. Lottate pure. Ma ricordatevi che se uomini civili siete, qualche cosa nelle vostre lotte vi dee pure unire. Che cosa è questa casa comunale, se non un primo legame tra voi? Comune vuol dire unione. Siete divisi, ma siete tutti figli di Lacedonia. E se taluno dicesse male di Lacedonia, non vi sentireste tutti offesi, tutti come una sola persona? Guardate la Chiesa. Non è la Chiesa il legame comune in nome di Dio, al quale credono tutti quelli che credono alla virtù e operano virtuosamente? E se l'Italia vi chiama¹ alle armi, non vi sentireste voi tutti italiani, non correreste tutti alle armi? Ebbene: aggiungete a questi legami anche il mio nome, e non lo profanate, mescolandolo alle vostre lotte. Imitate Sansevero, dove pure lotte ci sono, ma dove si dice: i panni sporchi si lavano in famiglia, non dobbiamo lasciarli sventolare innanzi a De Sanctis. Vi pare domanda indiscreta questa, di fare per me, voi, miei concittadini, quello che fa quel nobile collegio al quale appartengo? E se questo fate, udite la mia dichiarazione, e pensate che io non ho mai mentito in vita mia. Io sono vincolato, io ho data la mia parola d'onore a Sansevero, deggio essere deputato di Sansevero. Ma io andrò là e dirò: «La mia patria mi chiama, la patria tutta intera, e voi siete troppo nobili, troppo generosi, e sapete apprezzare questi sentimenti. Restituitemi la parola data, non mi togliete la patria».

I visi che si erano oscurati, raggiarono. Vidi raggiare anche quel viso incerto di Carlo, anche il classico don Vincenzo si mosse in sulla sedia. Prolungati applausi accolsero una dichiarazione così ricisa.

Io mi sedetti, come chi non aveva più nulla a dire. Ma stavano lì, immobili, attenti, quasi volessero dire: è finito troppo presto. Ed io così seduto, continuai con voce familiare, facendo un po' di storia e del collegio e delle proteste e del ballottaggio, ed ecco, mi sovvenni del «Roma» e del famoso passaggio a Si-

1. *vi chiama*: così nell'edizione Morano. Nel ms. e nella *Gazzetta di Torino*: «vi chiamasse».

nistra. E mi levai con impeto e dissi: — Quello che dice il « Roma », avete letto. Il mio competitore è divenuto Sinistra. E sono Sinistra anche io, una sinistra autentica, che non ha bisogno di bollo. Il mio competitore è sacro per me. Non una parola uscirà dal mio labbro, che non sia gentile. Del resto, non è affar mio; riguarda i suoi elettori. La quistione così è divenuta molto semplice. Non fo quistione io di Destra e di Sinistra, fo quistione di patria. L'esule vi domanda la patria, date la patria all'esule.

Scesi tra vivi applausi, circondato dalla folla, vidi alcuni che si asciugavano le lacrime, strinsi molte mani incallite dal lavoro, e augurai bene di quel paese. Nell'uscire incontro il teologo. La sua faccia rideva, era tutto consolato il brav'omo, e mi disse abbracciandomi: — Ah Ciccillo! non senza un perché lo zio ti chiamava penna d'oro. Che bella predica hai fatta!

— E finita la predica, finita la messa — diss'io tutto sbalordito.

E lui, mi guardò stupefatto. Dovette dire: a forza d'ingegno costui uscirà di cervello.

Andai a casa subito. I piedi mi bruciavano. Avrei voluto essere già a Bisaccia. Mangiai distratto. Lodavano l'orazione. Quei complimenti d'uso mi facevano male. Sul partire dissi a Carlo, che mi parve commosso: — Dubiti più? — Ah no. — Sii dunque un omo serio.

Il teologo mi condusse a casa sua. Vidi la Maria, ch'io chiamava la generalessa, indicatami come capo ed anima delle lotte elettorali. La mia parente mi trasse in disparte, e mi disse in tutta segretezza: — Io ti ho fatto molti voti! — Ah! bricconcella, dissi tra me, tu me la dà a intendere. Gradii un bicchierino, scesi subito, mi posi in carrozza tra molta folla plaudente, e via.

Non mi facevo illusioni. Mi lasciavo dietro un lavoro seriamente ordito, e rimasto intatto. Molte passioni, molti interessi erano abilmente mescolati in quel lavoro. Né io avevo modo di disfarlo. Il sindaco mi disse con la sua sincerità brusca: — Avrai gli stessi voti. — Ma pensai che qualche eco delle mie parole sarebbe pur giunta a' miei invisibili, e che a ogni modo qualche buona impressione sarebbe rimasta nel paese.

Seppi poi che la sera, conosciuto l'effetto del mio discorso, giunse a incoraggiamento degl'invisibili questo telegramma epigrafico:

« L'entusiasmo passa, gl'interessi restano ».

Come disse il teologo, pensai io. E vuol dire che l'uomo passa, l'animale resta.

VI. BISACCIA LA GENTILE

Napoli, 2 marzo

Don Pietro, che aveva avuto il delicato pensiero di venirmi incontro sino in Lacedonia, era una eccellente compagnia. Veggendomi taciturno, indovinò la mia preoccupazione, e vi tirò su il discorso. — Non vi dee spiacer troppo — disse — che qui incontriate tanta resistenza. Un lavoro preparato da tanto tempo non si può disfare in un'ora; le passioni sono accese, c'è molta tensione negli spiriti. Ci vuole il tempo, e voi solo potete riuscire a conciliare gli animi, se accettando la deputazione, volete fare questo bene al collegio.

Don Pietro parlava con quel tono naturale e sincero che ti guadagna subito. Mi apersi tutto con lui.

— Non ricuserò, — dissi — se mi persuado di poterlo fare questo bene. Ciò che mi spiace, non è la resistenza, ma la rozzezza. La resistenza la capisco, e me l'aspettavo; la rozzezza m'è cosa nuova.

— Pure vi dee piacere non dico la gentilezza, ma tante prove di devozione e di affetto che vi danno i vostri amici.

Io lo guardai commosso. Egli voleva dirmi che un solo tratto d'amicizia basta a far dimenticare molti atti di villania. Mi dava così una lezione con infinito garbo.

— Del resto, — aggiunse — a Bisaccia avrete un'accoglienza meno lontana dalla vostra aspettazione.

E in verità, quando vidi venirmi incontro molti signori a cavallo, e mi dissero che lì erano tutti, amici e avversarii, e quando trovai in casa di don Pietro raccolto quanto in Bisaccia era di più eletto, senza distinzione di parte, pensai a Rocchetta, e tornai sereno.

Non ricordo più cosa mi dissero, e cosa diss'io. Morivo di sonno, e domandai di lasciarmi dormire per un par d'ore.

Era la prima volta, dopo il mio viaggio, che dormii un sonno pieno e riparatore. E debbo questo beneficio a don Pietro, che aveva con tanta intelligenza curata la mia piaga. Quell'accoglienza lieta e schietta, che mi fece il popolo di Bisaccia, come si fa ad amico desiderato e atteso, m'ispirava una fiducia piena. Sentivo come fossi in mezzo alla mia famiglia.

Mi lasciarono dormire. Quando mi svegliai, era già sera. Avevo recuperata la mia bonaria spensieratezza. Uscii nel salotto. Porsi la mano al sindaco, a' signori Rago, amici noti e fidi, a' fratelli di don Pietro, bravi giovani, di cui uno passava per mio avversario,¹ a parecchi altri. Vidi con piacere tutto il clero. Allato mi sedeva l'arciprete,² con cui mi scopersi parente, un uomo alla buona e gentilissimo. Mi dissero tante cose amabili, e nessuno parlò a me di elezioni, né io loro. Tutti promisero di venirmi a sentire.

— E Fabio Rollo? — mi uscì a un tratto.

Quel Fabio era la mia idea fissa. Mi dicevano che era uno de' capi più risoluti di parte contraria. E avevo inteso a dire che era un giovane distintissimo. Mi aveva fatta molta pena a vedere il suo nome tra quelli de' membri dell'ufficio centrale, che nel primo ballottaggio avevano proclamato eletto il mio competitore, che era in grande minoranza, e le ragioni addotte mi parevano cavilli di avvocatuazzo, a' quali non vedevo come dovesse associarsi lui. Sola scusa era la passione. E questo appunto mi trafiggeva, a vedermi avversario e così appassionato quell'uomo lì. Se i giovani e i giovani intelligenti e generosi non sono essi almeno con me, a chi ricorro io?

Ed ecco don Pietro presentarmi Fabio Rollo. Mi porse la mano con una sicurezza che mi piacque. Non era nella faccia niente di quel sorriso abituale e cerimonioso che hanno le facce sospette. Stava lì, semplice e naturale, come chi non ha niente a nascondere, niente a mostrare. Me lo dicevano un telegrafista. Ma c'era lì dentro ben altra stoffa.

Venne l'ora del desinare, e la conversazione si prolungò molto tempo dopo il pranzo. Mi sentivo così bene in quel cerchio allegro di amici. Fabio prese subito il suo posto, divenne il protagonista. Spronato da me, raccontò qualche episodio della sua vita. Era stato un bravo soldato dell'esercito, aveva girato, veduto molto mondo. Faccia bruna e asciutta, aria decisa, parola vibrata e incisiva come una spada. Raccontò fra l'altro un episodio della battaglia di Custoza, dove s'era trovato lui. Nessun segno di vanteria, nessun giro di frase, niente di oltrepassato. Mi parve

1. *don Pietro . . . avversario*: cfr. la nota di p. 1205. Allude probabilmente a Luigi Capaldo, allora ventenne, poi avvocato e dal '92 al 1919 deputato di Lacedonia. Di idee moderate, fedele al Rudini, fu sottosegretario di Stato nel primo ministero Pelloux. 2. *l'arciprete*: il canonico Michele Santoro.

uno degli uomini più serii che avessi conosciuto. Notai una tranquilla moderazione di giudizi e di parole, che è il segno della virilità. Avevo innanzi un carattere . . .

Mi si parlò del castello di Bisaccia, dove si diceva era stato il Tasso, e mi promisero di mostrarmi la stanza dove aveva dimorato. Cadde il discorso sul «Diritto»,¹ dov'era una corrispondenza in mio favore, assai ben fatta, supposi opera pietosa di qualche amico, scandalizzato della oramai famosa deliberazione di quei tre o quattro del Comitato di Napoli, che si battezzarono maggioranza.

— Volete che la mandiamo attorno pel collegio?

— Oh: non importa. Io credo di avere più autorità che un giornale. Sono io qui il giornale vivente.

— Se non foste venuto voi, che torre di Babele! Quella tale dichiarazione . . .

— O piuttosto confusione — notò argutamente un altro. — Perché lì dentro ci è un *ir* e *or*, un entrare e uscire, e non sai se è divenuto o rimasto.

— Rimasto — disse un altro. — Perché l'uomo non muta per mutar di nome, e chi muta casacca, non muta anima.

— Bravo! — diss'io — l'uomo è quello che lo fa la sua vita.

— Ma non innanzi al volgo — osservò don Pietro. — Perché il volgo si fa imporre dai nomi, e non capisce che le apparenze. E come volgo sono i più, questo mutar nome ti rinnova, massime se è un mutare a proposito e secondo il vento.

In questo entra un ufficiale e va diritto alla stanza assegnatagli, con un modesto riserbo che mi piacque molto. — E cosa son venuti qui a fare i soldati? — domandai a don Pietro.

— Ora tutto è finito. Erano i contadini che volevano dividersi le terre del Formicoso.² C'è una quistione grossa qui sotto. Quistioni così fatte vanno risolte subito. Se indugi, inveleniscono.

Ammirai il buon senso e il patriottismo di don Pietro, come avevo ammirato il vigore e la serietà di Fabio. La conversazione

1. «Diritto»: quotidiano di Roma, organo della Sinistra, era stato fondato nel 1854 a Torino da Cesare Correnti e dal Depretis. Nel '55 il De Sanctis vi aveva pubblicato gli articoli contro il Murattismo; dal '76 al '78 vi apparvero i riassunti delle lezioni leopardiane e i successivi articoli sul Leopardi (cfr. pp. 1126 e 1136, note introduttive), nonché gli articoli, già ricordati, sul «nicoterismo». 2. *Formicoso*: vasta zona boschiva, a sette chilometri da Andretta; cfr. più oltre, p. 1235. Si riferisce a una delle tante occupazioni, da parte dei contadini del Mezzogiorno, delle terre del demanio comunale.

cominciò a languire, come avviene, quando tutti sono d'accordo, e l'uno non vuol dir cosa che spiaccia all'altro. Io poi di natura sono poco comunicativo e poco atto a mantener viva una conversazione.

Il dì appresso, trovai tutto presto. Mi presi la solita mezz'oretta di raccoglimento, e diritto alla casa comunale.

Sala piena. C'era lì, mi dissero, tutta Bisaccia. Girai un poco. Vidi facce ridenti, benevole. Ricuperai il mio buon umore, e cominciai subito:

— Debbo innanzi tutto ringraziarvi di vedervi tutti qui. È un atto di cortesia, che fa onore a questo paese, il quale d'ora innanzi chiamerò Bisaccia la gentile. A Rocchetta la mia parola era calda e fiduciosa, a Lacedonia fu concitata e quasi sdegnosa. Qui, in mezzo a voi, io mi sento come di casa, e vi parlo alla buona e in modo affatto familiare. E vi dico subito l'impressione che in me fece la prima votazione, dove ebbi pure settantasette¹ voti di maggioranza. Permettetemi che io mi spieghi con un aneddoto. Nel '48, sorta la reazione, mi rifuggii a Cosenza. Allora avevo molto orgoglio, mi tenevo uomo superiore. Quando andavo in un *omnibus*, guardavo intorno e mi dicevo: «Eppure, io valgo più di tutti costoro». Vivevo solo, non cercavo relazioni, e mi dicevo: «Verrà un giorno che gli altri cercheranno la mia relazione». Mi paragonavo ai primi, e non me ne sentivo molto lontano. Capito in Cosenza, e lì era primo un bravo canonico, che aveva fatto le sue lettere nel seminario e biascicava latino. Ed ecco disputarsi, quale de' due andava innanzi, se io o lui. E per misericordia mi accordavano alcuni punti di più. E io riflettei che l'uomo, andando in piccoli centri impiccolisce, poniamo pure che vi sia tenuto il primo. Così è avvenuto ora: anche voi avevate il vostro canonico, e mi avete accordato alcuni punti di più. Io non domando a voi i voti, ma domando a tutti la loro stima e la loro amicizia. Venite qui, Fabio Rollo; venite qui e stringete la mia mano; mai mano più pura avrete stretta in vostra vita.

Fabio che era lì in piedi dietro una siepe di uditori, non esitò, non ebbe il menomo imbarazzo. Venne diritto a me, e mi strinse la mano, e io sentii che acquistavo un amico, di quegli amici che non ti dimenticano mai.

La commozione era generale; gli applausi si prolungavano: cosa

1. *settantasette*: si uniforma con p. 1245. Nelle prime stampe: «sessantasette». Del ms. qui mancano le carte.

non avrei fatto io allora per i miei elettori? Promisi che sarei il loro deputato. — L'esempio di Bisaccia — conchiusi — m'ispira fiducia che mi acquisterò col tempo l'amicizia anche di quelli che rimangono tra' miei avversarii.

La gioia era dipinta su tutti i volti. E anche sul mio. Mi sentivo soddisfatto, ricompensato abbastanza del mio viaggio.

La scena finì con un pensiero gentile. Don Pietro inviò al deputato Mancini¹ questo telegramma:

« Bisaccia, facendo festa a Francesco De Sanctis, rammenta un'altra illustrazione, e manda un saluto riverente a Lei, gloria d'Italia, onore della provincia ».

— Sono i nostri capi naturali — rifletté don Pietro.

Mancini rispose, e non so cosa, partito già. Pure da uomo così gentile argomento risposta gentilissima.

Poi mi condussero al castello, e mi mostrarono la stanza del Tasso.² Chi diceva: — È questa —, e chi diceva: — No, è quella. — Mi fermai in una che aveva una vista infinita di selve e di monti e di neve sotto un cielo grigio. Povero Tasso! pensai; anche nella tua anima il cielo era fatto grigio. Che vale bella vista, quando entro è scuro? Stetti un po' affacciato. Vedevo certi ultimi monti così sfumati, così fluttuanti, che parevano nuvole, e mi davano l'impressione di quell'interminabile, di quel lontano lontano che spaventa, e rimasi un pezzo balordo, e non indovinavo l'uscita.

1. Pasquale Stanislao Mancini (1817-88), in quel momento la maggiore personalità politica dell'Irpinia. Membro del Parlamento napoletano nel '48, poi esule a Torino, nella cui Università tenne dal '51 la cattedra di diritto internazionale, istituita per lui (svolse allora, dopo la celebre prolusione sulla *Nazionalità come fonte del diritto delle genti*, quel corso sul Machiavelli, che il De Sanctis ebbe forse presente nello stendere il suo capitolo della *Storia*; cfr. p. 489 e nota relativa), nell'ottobre del '53, insieme ad Antonio Scialoja, Salvatore Tomasi e A. C. De Meis, sottoscrisse l'attestato di stima in calce alla lettera del De Sanctis al ministro Cibrario (cfr. *Lettere dall'esilio* citt., p. 12). Era già stato ministro dell'Istruzione, subito dimissionario, nel marzo '62, succedendo allo stesso De Sanctis. Capo del centro-sinistra col Rattazzi, fu poi ministro della Giustizia (1876-78) e degli Esteri (1881-83) col Depretis. Durante l'esilio torinese, due sue figlie furono scolare del De Sanctis nell'istituto della signora Elliot: cfr. G. Pierantoni-Mancini, *Impressioni e ricordi* cit. 2. *la stanza del Tasso*: il soggiorno del poeta nel castello di Bisaccia, appartenuto a G. B. Manso, è testimoniato dallo stesso Manso nella sua *Vita del Tasso* (Venezia 1621, pp. 143 sgg.) e la notizia è riferita dal Serassi, *Vita di T. Tasso*, Roma 1785, p. 422. Si vedano anche le due tele ottocentesche di Bernardo Celentano, *Il Tasso a Bisaccia* e *La follia del Tasso*. Ma, a riguardo, cfr. le obiezioni del Solerti, *Vita di T. Tasso*, Torino 1895, pp. 610 sgg.

Volli partire subito. Temevo il tempo non si guastasse. Ed ecco giungermi questo telegramma: «Non partite; debbo comunicarvi cose importanti». — Che sarà? che non sarà? — mormoravano. Sorrisi, e dissi: — Tal cosa è importante per uno, che è frivola per l'altro. L'importanza è secondo i cervelli.

Non c'era tempo a perdere, il tempo si metteva a pioggia. Partii. Si accomiatò da me il giovane Castelli da Rocchetta, un piccolo atleta, dalle spalle quadrate, formidabilmente piantato, che m'aveva fatto compagnia fin lì. Poche parole, aria severa e schietta, amico a ogni prova, mi sembrava un granatiere della vecchia guardia.

Mi accompagnarono molti a cavallo un buon tratto. E poi, addio.

Addio, Bisaccia, dove vidi qualche strada netta, e dove non vidi nessun cencioso, nessuno che dimandasse limosina. Avevi anche tu i tuoi cenci, le tue miserie e le tue discordie. Ma le occultasti come ne' dì di festa, e mi accogliesti lieta e cortese. Molti gentili pensieri io colsi in te. Quel garbo nella conversazione, quell'accordo de' visi, se non de' cuori, quella semplicità e naturalezza di accoglienza, quella nessuna giustificazione e nessuna vanteria, anzi quel non parlar mi punto della elezione, e quel fare gli onori di casa all'ospite tutti, quasi Bisaccia fosse stata una casa sola, oh! nessun pensiero gentile trovò freddo il mio cuore.

Addio, Bisaccia la gentile.

VII. CALITRI LA NEBBIOSA

Napoli, 14 marzo

Il tempo si faceva cattivo. La nebbia si levava. Il cielo era fosco. Volammo più che andammo. E giungemmo che era ancor giorno.

Quella era la città nemica. Ivi erano i grandi elettori, i principali avversarii. Mutare la posizione, non era possibile. Lì non c'era equivoco, c'era partito preso. Ma, poiché ci si poteva andare in carrozza, la mia andata colà era un segno di rispetto a quel paese. E poi volevo salutare Giuseppe Tozzoli,¹ mio collega, amico e compare, il deputato uscente, ritiratosi dalla lotta con una

1. L'avvocato *Giuseppe Tozzoli*, deputato di Lacedonia dal '65 al '74, che aveva ritirato la propria candidatura per dar modo al De Sanctis di riuscire eletto nel collegio nativo. Su di lui, cfr. A. Vitelli, *Un illustre amico di F. De Sanctis*, in «Il tribunale» di Napoli, 31 marzo 1928.

nobilissima lettera a me indirizzata. «Affido a voi la mia bandiera,» scriveva, «e confido che non ve la lascerete cadere di mano». Ed io avevo obbligo d'onore di tenerla alta quella bandiera.

Avevo scritto al sindaco¹ che andavo alla casa comunale. Ma il sindaco non si fece vivo. Sapevo bene che era uno de' più caldi avversarii. Pure il brav'uomo dovea comprendere, che io non m'era diretto alla sua persona, ma al rappresentante del paese, al quale chiedevo ospitalità, e che era della più elementare cortesia farmi gli onori di casa. E non mi maravigliai che avesse anche dimenticato di restituirmi il biglietto di visita di capo d'anno, mandato non a lui, ma al sindaco. Forse doveva avere per me qualche antipatia. E confuse la sua antipatia col suo ufficio di sindaco.

Ma se non vidi il sindaco, vidi il Tozzoli, con faccia allegra, come chi ti dà il benvenuto. Facevano ala, gentile pensiero del Tozzoli, i fanciulli delle scuole, e uno mi si avvicinò, e mi recitò una poesia, di cui m'è rimasto che invocavano me come angioìo tutelare del paese. Ringraziai, e pensai: se i padri qui rassomigliassero un po' più a' figli, la cosa sarebbe bella e fatta.

Vidi Calitri in un mal momento. La strada era una fangaia; ci si vedeva poco, e un freddo acuto mi metteva i brividi. A sinistra era una specie di torrione oscuro, che pareva mi volesse bombardare; a destra una fitta nebbia involveva tutto; l'aria era nevososa, e il cielo grigio tristamente monotono. Salii a una gentile piazzetta, e passando sotto gli sguardi curiosi di molte donne ferme lì sulle botteghe, volsi a mancina in una specie di grotta sudicia che voleva essere un porticato, e giunsi in casa Tozzoli. Mi stava in capo che Calitri doveva essere una grande città e molto ricca; i Berrillo, i Zampaglione, i Tozzoli erano i nomi grossi della mia fanciullezza, e mi pareva che la città dovesse corrispondere alla grandezza di quei nomi. A quel ragguaglio la mi parve cosa meschina. Ciascuno fa il luogo dove si trova, a sua imagine. O come questi cittadini che dicono così ricchi, non hanno avuto ambizione di trasformare la loro città e farla degna dimora di loro signorie? Non conoscevo le case, ma quelle strade erano impresentabili, e danno del paese una cattiva impressione a chi vi giunge nuovo; le strade sono pel paese quello che il vestire è per l'uomo. A tavola, cercai con garbo investigare le condizioni

1. *al sindaco*: Pasquale Berrilli (non Berrillo, come più oltre; cfr. p. 1184 e relativa nota 1).

morali del paese, ma ne cavai poco. Frizzi, sarcasmi, ironie s'incrociavano de' presenti contro gli assenti; c'era lì del guelfo e del ghibellino, lotta di famiglie, lotta d'interessi; passioni vive e dense, col nuovo alimento che viene da' piccoli centri, dove non si pensa che a quello solo. Gittarmi entro a quell'incendio mi pareva pazzia. Parlai discreto e modesto; e mi volsi al Tozzoli, e cercai altra materia, e cominciammo a politicare. Lui era giovine sinistra, cioè quella sinistra del '65, composta il più di ricchi proprietari, e di notabili locali, che gittarono giù la così detta consorzeria e vennero al Parlamento a protestare contro la cattiva amministrazione. Stranieri alle lotte politiche, uomini nuovi, come allora erano chiamati, conservatori per posizione e per educazione, espressione per lunga esperienza degli'interessi meridionali e locali, accettarono i nuovi ordini, e divenuti partecipi della vita italiana, furono co' piemontesi della Permanente e con gli amici del Rattazzi la base di quella opposizione costituzionale, senza di cui non è possibile un governo regolare. Molti antichi e rispettati patrioti allora rimasero sul terreno, e se ne dolsero; e non pensarono che quella vittoria degli uomini nuovi, attirati nella vita italiana, se era in apparenza una reazione contro una soverchia e troppo affrettata unificazione che spostava tanti interessi, era nella realtà un gran progresso. E se alcuni biasimano me di avere alzata quella bandiera, io me ne tengo, anzi considero quello come il mio più meritevole atto politico. E l'importanza del fatto fu anche in questo, che quegli uomini nuovi, i quali in condizioni normali sarebbero andati naturalmente a cadere in mezzo alla destra, per la natura del movimento impresso agli spiriti poggiarono a sinistra, e divennero un motore non piccolo al compimento dell'unità nazionale. A quel tempo m'era a' fianchi il Tozzoli, giovane intelligente e operoso, e fu tra quelli che ebbe più chiaro il concetto di quel moto politico.

— E ora si tratta di condurre quel moto alla sua naturale conclusione — disse lui. — Una opposizione correttamente costituzionale non l'abbiamo ancora. Il nome non basta, ci vuole la cosa.

— Hai ragione — diss'io. — Però un passo notevole si è fatto, quando in Parlamento si è parlato alto e chiaro ad amici e ad avversarii.

Lui sorrise, poi aggiunse: — I nomi sono nomi, e i discorsi sono discorsi. Tutti dicono a un modo; bada a quello che fanno. Se

per esempio alcuni facessero i rossi a Napoli e i moderati a Roma, saresti contento? Se alcuni si chiamassero opposizione costituzionale, e usassero linguaggio contrario, estremamente scorretto, ne' loro giornali, saresti contento? Ora il pubblico si è svezzato, e non lo puoi più abbindolare co' nomi, e non ha fiducia quando i fatti non vi rispondano.

Molto di vero e di savio era in queste considerazioni. Poi mi fece le più calde istanze, perché accettassi la deputazione di quel collegio. — Non badare al numero dei voti, — diceva — la forza delle cose è tale, che, ove accetti, nessuno poi ti farà più opposizione. — Io rimasi pensoso. Ritiratomi, scrissi lettere a Teora, a Conza, a Sant'Andrea, dove, cosa incredibile, ma vera, non si potea andare in carrozza, sicché tutto un mandamento era come sequestrato dal collegio. Feci le mie scuse, come le avevo fatte a' sindaci di Aquilonia e Monteverde, paesi che si trovano nella stessa condizione. E scrissi a tutti compendiosamente quello che ero andato qua e là scorrendo a voce. Mi allargai alquanto nella lettera a Romualdo Cassitto,¹ vecchio e provato patriota, presidente dell'ufficio elettorale del mandamento di Teora.

La mattina mi levai tardi. Sentivo già la stanchezza di quella vita in moto continuo, con tante emozioni. Stetti raccolto la mia mezz'oretta. Poi uscii. Trovai nel salotto molta gente. Mi fu presentato Berrillo.² — Il sindaco? — diss'io, stendendogli la mano. — No, il sindaco è prete — dissero. Guardai quel Berrillo, aria distinta e civilissima. E lo ringraziai della visita. La condotta del sindaco m'aveva così male impressionato, ch'ero divenuto sensitivo ad ogni menoma gentilezza. Domandai dell'arciprete; ch'era come dire: perché non viene a vedermi? Seppi ch'era malato, e mi rimprovero di non essere andato io da lui. Ma in quella confusione mi scappò. Preti, uno o due. E pensai che non dovevo essere appo loro in odore di santità. Come mi avranno dipinto qui! Ma, mi sentiranno.

E mi avviavo già alla casa comunale, quando mi fu porta una lettera del sindaco. Diceva così:

«Se lei vuole venire nella casa comunale, padronissimo; ma la

1. *Romualdo Cassitto*: avvocato e umanista di Teora, studioso di letteratura classica. Nella biblioteca Capone di Avellino è conservato un suo studio manoscritto su Fedro. Cfr. anche più oltre, cap. XIII, p. 1255.
2. *Berrillo*: Giuseppe Nicola Berrilli.

prevengo che non permetterò che vi si tengano riunioni elettorali politiche».

Lessi e rilessi, e tutti mi guardavano, come volessero cogliere nella espressione del mio viso il senso della lettera. Il sindaco l'ha fatta grossa, diceva il mio viso oscuro e contratto. E senza più, lessi ad alta voce quella lettera modello.

— Non è che questo? — disse uno. — Venga, andremo in casa dell'assessore. — E io m'avviai macchinalmente con gli altri.

Questa prontezza di risposta m'era indizio che gli amici avevano qualche vento di quella strana risoluzione, e avevano tutto apparecchiato in altra stanza. Vidi per via gente aggruppata, che mi guardavano, in atto rispettoso, ma freddo. Entrai, trovai il salotto già pieno, e nella stanza attigua affollati i fanciulli delle scuole, ingegnosa idea per far numero e palliarmi l'assenza degli avversarii. Ma la cattiva impressione l'avevo già ricevuta in Lacedonia, ed era già in parte scontata, sicché mi parve cosa quasi regolare. Indovinavo quali passioni dovevano impedire quegli abitanti di trovarsi uniti nello stesso luogo. E cominciai subito:

— Io vengo qui con un cielo fosco, come sono i vostri animi. E non vengo già ad accattar voti, ad acquistarmi aderenti: siete voi che dovete conquistare me. Deputato di altro collegio, a cui mi lega lunga e salda comunanza di pensieri e di sentimenti, prometto di esser vostro, e la condizione è in vostra mano: unitevi tutti, rimanga il mio nome alto sulle vostre divisioni locali. Io ve lo scrissi già; l'equivoco non era possibile qui. Io scrissi: se tutta intera la mia vita spesa a illustrare la patria non vale a dare al mio nome tale autorità, che stia fuori delle vostre passioni locali, a che giova il mio nome? Gittatelo nell'Ofanto, e dimenticatemi per sempre. Questo era il significato della mia elezione, così solo vi potevo essere utile, questo senti quel giovinetto, che m'invocava ne' suoi versi, e diceva: «Siate per noi l'angiolo della Pace». E non voglia Dio che un dì si abbia a dire che qui i fanciulli mi compresero meglio de' padri loro co' capelli bianchi. Del resto, questo è il progresso; i giovani saranno migliori de' padri; anche per Calitri verrà il progresso. Guardate lì il sole, che si eleva e caccia e abbassa le nebbie; io saluto il sole di Calitri, che dissiperà le vostre nebbie, e saluto questi giovinetti, la nuova Calitri, sede di civiltà e di gentilezza.

Non mancarono gli applausi, e ciò che mi piacque più, colsi una

commozione, che in alcuni giunse fino alla lacrima. In verità, io non spargeva su quel paese rose e fiori. Le punture erano delicatissime, ma erano punture. E quello averle sentite era già un avviamento alla nuova Calitri.

La sera dovevo essere in Andretta. E vuol dire che dovevo rifare la via e poi farne quasi altrettanto. Mi si facea fretta, e anche io avevo fretta. Sicché poco poi ci rimettemmo in cammino.

Con molto seguito di amici attraversai il paese, guardato questa volta dal popolo con maggiore espansione. Notai nell'aria e nei modi una serietà che mi fece buona impressione. Alcuni popolani stavano lì ritti sulla piazza con una gravità di senatori romani. Dev'essere un popolo tenace e lavoratore, a testa alta, e ne augurai bene.

Mi dissero che i carabinieri, volendo fare gli onori al deputato, si offrivano ad accompagnarmi. Del pensiero gentile mi compiacqui e dissi: — Deputato, tengo ad onore l'accompagnamento de' reali carabinieri; ma qui sono candidato, e non voglio nulla di mezzo tra me e i miei elettori. Vogliate loro esprimere i miei ringraziamenti. — E feci in mente un curioso paragone tra quel sindaco, che non rispettò in me né la mia persona, né il mio grado, e non mi tenne degno di alcuno onore, e quei carabinieri così civili, che ebbero un pensiero tanto delicato.

Scesi sulla strada, dove ci attendevano le carrozze, mi volsi a guardare la nemica città, e rividi quel torrione fatto oscuro da' secoli, che mi guardava minaccioso, quasi volesse dirmi: qui sarai sconfitto. Ed ecco un corriere tutto anelante, che ci annunzia l'arrivo di parecchi elettori di Sant'Andrea, i quali, avuta la mia lettera, venivano a farmi visita. Giunsero poco poi, affannati e ridenti. Vidi facce espansive e sincere. Quella brava gente si sentiva felice di esser giunta a tempo, venuta di così lontano, e di vedermi e di stringer la mia mano. E mi riferirono che Sant'Andrea era tutta per me, e quasi tutta la storica Conza, com'io l'avevo chiamata, e in gran parte anche Teora. E io ebbi un momento di superbia, e mi rivolsi a quel torrione minaccioso, e dissi: — Calitri mi vuol bombardare, e sarà bombardata, e la nostra vittoria sarà vittoria sua, sarà la prima pagina della nuova Calitri.

Poi risi io stesso di quella bravata; e fattomisi cerchio intorno, mentre io prometteva una visita quandochessia al mandamento di Teora, ecco venire a corsa un altro, e portarmi . . . i biglietti di

visita dei signori Zampaglione, i ricchissimi di quel paese. E dire poi che Calitri non fu gentile!

Anche per Calitri verrà il progresso. E forse un giorno qualche fortunato mortale scriverà un nuovo capitolo, intitolato: il Sole di Calitri.

VIII. ANDRETTA LA CAVILLOSA

Roma, 22 marzo

Così ho inteso qualificare questo paese da alcuni, a cagione delle proteste fatte nel ballottaggio, che rivelavano a gran distanza un sottile spirito avvocatesco. E niente è più contrario alla mia natura schietta; perché il cavillo è non solo la menzogna, ma la coscienza e quasi il vanto della menzogna. Riconoscere l'errore o il torto o la sconfitta, e non ostinarsi, non sottilizzare, non pettegoleggiare, questo è il segno della vera forza de' popoli e degl'individui. Alcuni tirano vanità dal cavillo, quasi fosse mostra d'ingegno, anzi lo spirito cavilloso è detto anche ingegnoso. E non veggono che questa trista facoltà, la quale i nostri antichi attribuivano al demonio, esprime anche la menzogna per rispetto all'ingegno, è un falso ingegno, sperduto ne' particolari, a cui è negata la vista della verità. I grandi ingegni non sono mai cavillosi; il cavillo è il carattere della mediocrità. Ma come il mondo è de' mediocri, uno spirito cavilloso s'impadronisce con facilità della moltitudine e se la tira appresso, e il difetto di uno apparisce difetto di molti. L'epiteto dunque che ho inteso da alcuni dare ad Andretta, è una figura rettorica, un soverchio generalizzare, e va riferito più propriamente a qualcuno troppo ingegnoso di quel paese: rendiammo giustizia al merito.

Andretta è il capoluogo del mandamento di cui fa parte la mia terra nativa, ed è forse il primo nome di paese che imparai nella mia fanciullezza. Affacciato al balcone di casa, mi dicevano: — Guarda quel paese là dirimpetto sul monte, si chiama Andretta.

Era da quarant'anni che non l'avevo più vista, e ora ci stavo già in fantasia, presago delle liete accoglienze, e col core pieno, impaziente di riversarsi. Lì poi, dicevo, sono come in casa mia, e non vi troverò più avversarii.

Rifatta la strada di Calitri, giunsi ad una svoltata, che mena ad Andretta. Ci fermammo alcuni minuti. Il bravo Ciminale, che mi

aveva fatto con tanta gentilezza gli onori di casa Ripandelli, si congedò. Don Pietro, che aveva voluto accompagnarli a Calitri, ripigliò la via di Bisaccia sua, dispiacente che non s'era dato avviso del mio arrivo agli amici di Bisaccia, i quali avrebbero voluto risalutarmi. Strinsi la mano a quel giovine egregio, che non dimenticherò più, fiore di cortesia.

E via per Andretta. Avanti, avanti. Non si parlava, si correva col pensiero insieme co' cavalli.

Era ancora giorno, quando sentimmo venire a noi una cavalcata tutta festosa, con l'aria di chi dicesse: finalmente! Era innanzi il sindaco,¹ che scese subito e mi salutò in nome del paese. Giovine bruno, bassotto, con gli occhi di un fuoco concentrato, tutto gesti e attucci, e con un piglio di me ne rido.

Più avanti incontrammo in carrozza Giambattista Mauro, cima di galantuomo, compagno di casa e di studio della prima giovinezza.² Entrammo in Andretta tra gli spari ed i viva, e il core mi batteva, come se rivedessi mio padre dopo lunga assenza. Avrei voluto con una sola abbracciata stringere al mio cuore tutti.

Camminando per vie strette e accalcate, mi volsi indietro a un gran vocio. Era un diverbio tra il sindaco e un altro, e si regalavano parole poco belle, e la gente faceva ressa intorno, contenuta appena da due carabinieri, che sembravano fra quelli i meglio educati. Rifeci i passi. M'informarono che alcuni volevano gli spari e i viva; e alcuni non li volevano. — E questi hanno ragione, — dissi — gli spari sono roba da medio evo, smettete. Non è così che si onora De Sanctis. — I carabinieri mi sorridevano, veduto in me l'amico dell'ordine e della legge. E quell'altro, tutto glorioso che gli avevo dato ragione, mi si pose a' fianchi, e come da un luogo inviolabile, ne diceva delle belle al sindaco, che stava un po' innanzi. Costui, poco paziente per natura, frenato appena dalla mia presenza, sotto la percossa di quel linguaggio, ora levava le spalle, disprezzando, ora faceva il sordo, ora si volgeva improvviso con certe contrazioni nella faccia, e guardava me. Cer-

1. *il sindaco*: Raffaele Martucci, che era contemporaneamente sindaco di Andretta e farmacista a Bisaccia. Richiesto da lui, il De Sanctis lo consigliò di «regolarizzare al più presto la condizione anormale . . . Lascia stare il sindacato che ti è cagione di molestia e di responsabilità, che tu non puoi accettare. Sai meglio di me come siano fastidiose le passioni locali . . .», da una lettera inedita, citata da E. Tedesco, *Un viaggio elettorale*, ed. cit., p. 61.
2. *compagno . . . giovinezza*: a Napoli, nel 1841. Cfr. *La giovinezza*, cap. xxiv.

cai di rabbonirli. — In questo paese, — dissi — si è troppo lesti alle parole, e parola poco misurata genera fatti simili. — Ma io sono l'autorità, — ribatteva il sindaco — sono l'autorità, si dee in me rispettare l'autorità. — Che? che? — diceva l'altro — guardate che bella autorità! — e lo indicava col braccio teso, e quel braccio teso diceva come una carta di villanie. Il sindaco, posto tra il suo rispetto verso di me, e la sua natura più provocatrice che tollerante, non resse alla pena, e sbuffando andò via. Scrisse poi al sottoprefetto: « Tumulti in Andretta: mandate carabinieri ». Così quel tafferuglio fu alzato a dignità di tumulto.

Intanto quell'altro mi stava attaccato a' fianchi, e mi disse: — Stasera dovete venire in casa mia. — E chi siete voi? — Sono Alvino.¹ — Questo nome non mi giunge nuovo. Ricordo Domenicantonio Alvino. — Appunto. E io sono di quella famiglia.

Lo guardai. Mai più non avrei ravvisato un Alvino in quelle spoglie. Aveva la camicia poco amica del bucato, di tela ordinaria, con lo sparato aperto, anzi spalancato, e i capelli scarmigliati, e la barba incolta, e viso e mani d'una nettezza dubbia. Non potevi dirlo un contadino, perché aveva quella cert'aria di distinzione, che dà la coltura, e a vederlo così non potevi dirlo un gentiluomo. Poteva essere un eccentrico, come Diogene. Aveva poi certi occhi equivoci che volevano essere carezzevoli.

— In casa mia è stato il vostro nipotino parecchio tempo — mi diceva con quel tono impaziente di voce, che voleva significare: come non lo sapete?

— Ma io vado in casa Mauro. Sapete pure che con Giambattista ci siamo cresciuti insieme.

— Ma io non vi dico di no. Dico solo, che veniate ora a casa mia, dove vi attendono parecchi elettori. E se volete condurre con voi Mauro, padrone. Abbiamo bisogno di domandarvi tante cose.

— E appunto per questo vengo io. Domani parlerò a tutti gli elettori. Venite nella casa comunale.

— Per far piacere al sindaco?

— Cosa ci entra qui il sindaco? La casa comunale è casa di tutti.

— Bene. Venite ora a casa.

E non fu possibile tirarlo di là. Il senso delle mie parole era: ma vi par discrezione codesta, dopo una giornata così faticosa,

1. *Alvino*: il dottor Michele Alvino.

quando ho bisogno di riposo, e non di venire a battagliaiare con voi? E non glielo potei far comprendere.

— Dunque, venite.

— Dunque, verrò.

Mi piaceva che i miei avversarii di Andretta non si tenevano celati, anzi desideravano di vedermi e di udirmi. E ne trassi un buon augurio, con la facilità solita di fabbricarci il mondo come lo vogliamo.

Pensai dunque, così stanco come era, di soddisfarli. E preso con me il sindaco di Morra, che li conosceva tutti, vi andai.

Entrai in un salotto abbastanza decente, dove potevano star raccolti una settantina di elettori: così giudicai a occhio. Stavano seduti, in aria grave di giudici. Caspita, pensai, costoro pigliano sul serio la loro sovranità. Alvino mi accompagnò a un tavolino là in fondo, con tappeto verde, e m'invitò a sedere. Io era stupefatto. Venivo di così lontano, dopo tanto tempo, tra' miei concittadini, e immaginavo strette di mano, e abbracciamenti e volti ilari. Quella, pareva a me, doveva essere una festa di famiglia. — Vengo io a visitar voi — avevo detto entrando, e nessuno rispose, nessuno capì né la gentilezza, né il rimprovero ch'era in quella frase. Stavo lì, solo, col capo tra due candele, che illuminavano me, come si fa innanzi ad una immagine. Ma io poco vedeva loro, e quella luce equivoca, quella metà della sala quasi buia, quella selva di teste appena illuminate e sparenti a poco a poco nelle tenebre, quella immobilità, quel silenzio, mi rendeva somiglianza a qualcuno di quei misteri, che si rappresentavano al medio evo. Fosse qui una setta? o mi trovassi tra Massoni? Ricordai carbonari e calderai, di cui ci parlavano a voce bassa i padri nostri. Stavo per aprir bocca, quando alla mia sinistra un giovane^x seduto pure lui solo dietro un tavolo, a cui non mancavano il bel tappetino verde e le due candele, si levò e con aria solenne incominciò a dire. E mi disse le più saporite impertinenze, con un fare naturale, con una voce placida, come mi offrisse zucchero. Un tratto, mi levai e diedi un pugno sul tavolo. Ma l'amico non mosse collo, e tirava diritto placidamente, come la cosa non riguardasse lui. Talora non si rammentava, talora ripigliava la frase, non ben sicuro di sé, e tutto dentro in quello che s'era apparecchiato a dire, era più facile tagliargli la lingua, che farlo dire altrimenti. In ul-

1. *un giovane*: l'avvocato Francesco Pennetta.

timo, vuotato il sacco, con un tono di voce mellifluo si scusava, e sperava ch'io non mi tenessi offeso.

Avevo riconosciuto l'oratore. Era un bravissimo giovane, che m'aveva, lui per il primo, offerta la candidatura. E ora lui medesimo era lì a sciorinarmi tutta quella filatessa di ragioni, che adducevano gli avversarii a scusa o a pretesto. Sul principio mi si oscurò il volto; poi, vista l'inesperienza e la placidezza dell'oratore, come di chi ha poca coscienza della gravità di quelle accuse, ridevo dentro di me, soprattutto veggendo sbuffare il sindaco di Morra, pallido di collera.

Risposi, e non fui mai così veemente, così persuasivo. Tenevo a vincere quella resistenza, ad avere intorno a me concorde almeno il mio mandamento. Sentivo l'uditorio diviso; secondo ch'io andava dissipando tutti gli equivoci ammassati sul mio cammino, molti se ne compiacevano, altri restavano accigliati, ed erano i sopraccìò, i più autorevoli. Costoro, veggendosi scappar di mano il gregge, lo contenevano con gli sguardi, co' cenni, specialmente quando alcuni si arrischiavano a dirmi un: Bene! Se volevano provarmi che lo spirito di parte elevato a spirito settario rende la mente ottusa ad ogni evidenza e ad ogni eloquenza, ci riuscirono. Eppure cosa è l'uomo! Non sapevo difendermi di una certa ammirazione innanzi a quella inflessibilità, inesorabile come un calcolo. Ed era in virtù di un calcolo, che quelli comandavano alla volontà e la riducevano una macchinetta aritmetica. Prima spacciavano essere il mio nome una comparsa, e che disprezzavo il collegio, e non volevo saperne di loro. E quando poi videro, malgrado ciò, la mia candidatura divenir seria, la resistenza fu appassionata, incivile, cavillosa. Il loro calcolo, o forse del loro principale, che li comandava col telegrafo, era questo, di pungermi nel mio amor proprio, nella gentilezza della mia natura, e farmi maledire il momento ch'ero entrato in quel ballo ignobile. E ora, venuto io, mancato ogni pretesto, le istruzioni erano quelle medesime, come avevo visto in Lacedonia e in Calitri, e vedevo sotto una forma più provocante in Andretta. Il calcolo avrebbe fatto onore ad un gesuita, ma gli mancava la base, fondato su di una imperfetta conoscenza del mio carattere. L'ingegnoso autore dimenticava quanta vena di disprezzo e di orgoglio era nella mia natura, e quanta energia sarebbe uscita di quella vena. E in verità, se l'elezione fosse corsa liscia, poco avrebbe attirata la mia attenzio-

ne, e forse le cose sarebbero andate altrimenti. Ma quell'accanimento mi svegliò, visto in quistione anche innanzi alla Camera l'onor mio e de' miei amici e de' miei elettori, che ignobili cavilli rendevano sospetti di brogli.¹ A poco a poco nel mio spirito a quella lotta mezzo inconsciente degli elettori si sostituì una lotta cosciente di due anime, e volevo vederla spirare quell'anima lì innanzi a me. In questo c'era del satanico; ma non voglio parer migliore che non sono; e scrivendo, la sincerità è un obbligo, e soglio mostrare tutte le nudità del mio cuore. Quel voler giocare con le mie affezioni più sante e più delicate me le rendeva più vive quelle affezioni, e purificava il mio orgoglio e mi sublimava, divenuto quasi il loro custode e il loro vindice. Sicché quel gioco riusciva a un effetto contrario, e si vide ancora una volta come gli uomini a forza di abilità riescono inabili, e talora sciocchi.

Giunto a mezzo del discorso, e propriamente alle cavillose proteste di Andretta, vidi il protestante che mi stava quasi dirimpetto, e gli dissi pacatamente: — Quelle proteste non andavano fatte, certe cose, vere anche, non vanno divulgate, quando ci va di mezzo il decoro della patria. Pure vi ringrazio; perché senza quelle proteste non sarei vostro deputato, risoluto com'ero di accettare Sansevero, e a nuova elezione forse quell'altro sarebbe ito alla Camera.

Rimase stupito di un effetto così contrario alla intenzione, e forse in cuor suo dovè chiamare una bestia il sottile architetto di quei cavilli. Ah! povero innocente! E forse non comprese neppure l'ironia del mio ringraziamento. Ma non sanno quello che fanno, diceva il Cristo.

Finii, e nessuno fiatò, e l'oratore non rispose. Erano convinti? Alcuni sì, le loro facce si spianavano. Notai fra questi l'oratore, e gli diedi una stretta di mano. M'avviai per uscire, e dissi così camminando: — Badate che un solo voto contrario qui, nel mio mandamento, mi sarà un colpo di pugnale. — Rimasero un momento come percossi, e tirarono il collo indietro.

— Ma via, diteci la verità, sarete proprio nostro deputato?

— E ancora ne dubitate? da voi dipende. «E poiché dipende da noi,» dovè dire in cuor suo qualche biricchino «vuoi star fresco. Te ne daremo de' colpi di pugnale, te ne daremo».

1. di brogli: si riferisce all'annullamento del primo ballottaggio del 15 novembre, da parte della Giunta delle elezioni, che, come si è avvertito, aveva riconosciuto alcune irregolarità nel modo in cui si erano svolte le votazioni.

Tornato a casa, mi gittai sul letto e mi addormentai. Le immagini giocavano nel cervello. Ed ecco, di una in un'altra, balzarmi avanti l'oratore, e fare il mio panegirico in tutta regola, e il protestante battere le mani e gridare: «Onore al nostro deputato, al gran patriota, al grande scrittore!». E mi vedevo molta folla intorno, e tutti mi applaudivano, e il mandamento era lì tutto intero, e pareva una persona e una voce.

Mi svegliai. Era un sogno! Ma i sogni, dicono, sono presagi.

Forse un giorno costoro mi saranno tutti amici. E io sarò il loro migliore amico.

IX. L'ULTIMO GIORNO

Napoli, 27 marzo

Quel sogno era stato un adulator. E come me ne compiacqui! In veglia la villania, in sogno l'apoteosi. Quel sogno era il mio amor proprio offeso che protestava contro gli atti villani e si decretava il trionfo.

A una certa età si comincia a rimbambire. O per usare una frase più rispettosa verso l'amor proprio, a una certa età ritroviamo gli affetti e i luoghi della prima giovinezza. In quel momento una buona accoglienza in Andretta valeva per me qualche cosa più che una buona accoglienza a Parigi. Il disinganno fu amaro, e quel sogno era la mia protesta e la mia vendetta, e me ne compiacqui. Poi, esaminandomi bene, arrossii di quel compiacimento, e vi trovai più vanità che orgoglio, anzi una fatuità puerile.

Però, siccome in fondo a ogni errore si trova la verità, quel sogno, spogliato della sua ridicola esagerazione, voleva in sostanza dir questo, che quella gente non l'aveva proprio con la mia persona, che la era sotto l'incubo di passioni locali e provinciali, travagliata ed educata abilmente a quel modo per parecchi anni; che ostinarsi ora in quella via era un puntiglio, o con parola più nobile un punto d'onore, e che, finita la lotta, e lasciate le cose al loro andamento naturale, noi eravamo tutti predestinati ad essere amici. Sicché da quel sogno mi venne un bene, e fu di purificare il mio animo d'ogni amarezza, e dispormi a guardare le cose con uno sguardo più tranquillo e più giusto.

Sentii dunque con tutta serenità le notizie di quell'ultimo giorno.

Il figlio del mio competitore, un bravissimo giovane,¹ di cui non avevo inteso dir che bene, mi andava disfacendo alle spalle in occulto quel lavoro che avevo fatto in palese. Piovevano nel collegio da parecchi giorni circolari, lettere e telegrammi in nome del comitato di Sinistra e dell'associazione del Progresso che quella buona gente confondevano insieme. E nessuno capiva un'acca di quella storia. «Cosa è quest'associazione del Progresso?» mi domandavano. «La si dovrebbe chiamare regresso, poi che combatte De Sanctis». Il loro buon senso rimaneva offeso, veggendomi con tanta persistenza combattuto da colleghi ed amici. Quelle lettere col timbro non mancavano di produrre un certo effetto sui semplici. Ma poi si ribellavano. Alcuni reagivano, e facevano risposte violente. Una finiva così: «Tenetevi voi il vostro amico, noi ci teniamo De Sanctis». Altri facevano gli occhioni e non si raccapezzavano. Chi rideva, chi s'incolleriva. Messi e corrieri attraversavano il collegio in tutte le direzioni. A tarda sera erano giunti in Andretta alcuni, e comunicate le istruzioni, proseguivano per Teora. Qui erano giunti da Avellino amici ed avversarii, e si contendevano aspramente il campo.

Non c'era che dire. Gli avversarii erano disciplinati, e ubbidivano alla consegna come soldati. E riflettei all'inconveniente dei piccoli collegi, dove un volgare cospiratore può far giocare come macchinette quel piccolo numero di elettori che gli basti a vincere. E non aveva poi tanto torto il mio teologo.

Il salotto era già pieno. Trovai lì mezza Cairano. Che bel vedere era quella brava gente, venuta di lontano, e ora col viso aperto, con gli occhi lieti, con le mani tese! Cairano non l'avevo visto mai. Pure sentivo che colà dovevano volermi un gran bene, e non conoscendo nessuno, stetti in mezzo a loro, come conoscessi tutti da lunghissimi anni. Pure avevo una spina. E giravo gli occhi, e non vedevo nessuno di quelli che avevo visitato in casa Alvino. E mi giunse una lettera del giovine oratore, nella quale m'informava come qualmente il Comitato che li dirigeva, contro il suo avviso, aveva loro vietato di venire nella casa comunale. Prometteva però che dopo il mio discorso sarebbero venuti a visitarmi, e mi faceva tante scuse, e mi esprimeva la sua stima, anzi la sua venerazione. Oimè! diss'io, costoro hanno pure un Direttorio. E compatii al

1. *Il figlio . . . giovane*: l'avvocato penalista Giovanni Soldi. Per il padre, competitore del De Sanctis, cfr. la nota di p. 1191.

povero oratore, che voleva non disgustar me e non disubbidire a quelli. In quest'oblio delle più volgari convenienze concepì cosa sono le passioni settarie.

Mi avviai alla casa comunale con grande accompagnamento di elettori. Lì presso vidi due fanciulli, tirati dalla curiosità, e con l'aria di chi faccia cosa proibita. Al mio comparire sulla piazzetta l'uno si tirò indietro, come per darsela a gambe, e l'altro guardava me che andavo a lui, con un certo sdegno negli occhi, e con un certo riso sardonico, che non poteva uscire sulle labbra, tenuto indietro, rispetto o paura che fosse, e che pur dava alla sua fisionomia una espressione ironica. Era un bel fanciulletto, e mi pareva in quell'atteggiamento un piccolo Farinata. Che gran male gli avranno detto di me! pensai, e lo presi per mano, e gli dissi: — Chi è tuo padre? — Miele.¹ — Ebbene, ti auguro che sii migliore di tuo padre. — Quel motto era una reminiscenza de' fanciulli di Calitri, i buoni padri debbono desiderare figliuoli migliori di loro. Pure, preso alla lettera, quel detto poteva sonare una ingiuria, e lo spiegai subito a' vicini, per tema che mi attribuissero una così bassa intenzione.

Entraì. Sala pienissima, grande aspettazione. Sbirciai verso la porta quel tale amico Diogene,² che a volte faceva capolino dentro, situato in modo il nostro filosofo da poter dire di esserci e di non esserci. Non uno di quei della sera. Il Direttorio era stato ubbidito. Vidi però con piacere qualcuno di Cairano, ch'era lì malgrado il Direttorio, e glie ne tenni conto.

Cosa dissi? Poco me ne rammento. Avevo già detto la sera tutto quello che era a dire. E a ripetere non mi ci trovo. Non ho mai ripetuta una lezione. E un dì che gli studenti vollero un *bis*, riuscii freddo e sguaiato, pur dicendo quel medesimo che il dì innanzi aveva mossi tanti applausi. Dovevo ora dire altro, o trattare la stessa materia in altro modo. Ma non ci ebbi tempo, né voglia.

Avevo innanzi un uditorio simpatico, già commosso, e mezzo intenerito, gli applausi erano in aria, prima che aprissi bocca. C'era in quel punto una specie di parentela tra le nostre anime, m'indovinavano prima che compissi il pensiero, e applaudivano e non si saziavano di applaudire: l'affetto rendeva veloce l'intelligenza. Abbandonato al caso, commosso, smarrito, trasportato come un fuscello di paglia in mezzo alle onde, io mi sentiva dolcemente an-

1. *Miele*: cfr. più oltre, p. 1240 e nota relativa. 2. *Diogene*: il dottor Michele Alvino, già ricordato; cfr. p. 1223.

negato nel mio uditorio. Mi pareva che non parlass'io; o piuttosto ch'io fossi una eco, una voce del coro; così mi sentivo uno con tutti. Posso io rifare quei momenti deliziosi? rigenerare con la volontà quella generazione spontanea?

Tornai tutto esaltato in me. Lo avevo detto spesso; ma allora mi sentivo davvero tra miei concittadini. Dall'alto di quel piedistallo che mi aveva alzato il loro affetto, quanto mi parevano piccoli i miei avversarii!

La folla mi seguiva nel salotto, e stavo così bene in mezzo a quell'amabile confusione, prodotta da un affetto impaziente, che tutti nello stesso tempo volevano espandere. E viene a me quel caro Mauro, il padrone di casa, zitto zitto, piano piano, e mi tira in disparte, e mi susurra all'orecchio, ponendosi l'indice sul labbro, che mi pareva don Abbondio, quando diceva: per amor del cielo! — Cosa è nato? — dicevo, alzando la voce, e mezzo stordito. E lui: — Mio cognato! — e mi tirava, guardandomi con certi occhi pietosi e abbassando più la voce.

Questo signor cognato era giunto di Avellino, ed era il capo nominale della parte avversaria, bonomo, tenuto un pezzo grosso in paese, e vano di quell'onore, di esser detto lui il capo. Ora il signor cognato era un gentiluomo, e teneva a mostrarsi gentile e voleva sì farmi visita, ma zitto zitto, piano piano, che nessuno ne sapesse niente. Ed entrò per una porticina secreta, e lo trovai in un salottino. Viso magro, lungo e scuro, privo d'ogni espressione, come d'ogni colore. Modi civili, se non distinti. Finite le generalità della conversazione, promise . . . ma zitto, e il bravo Mauro accompagnava quel zitto cogli occhi, promise il suo voto, e . . . il suo voto solo. Posso fare di più? pareva dicesse, allargando le mani e chinando il petto. Risposi che non ero venuto a carpir voti. — Ah! — e cacciò fuori un grosso sospiro, come chi si senta alleviato, — e dunque? Dunque non tenete a' voti! e posso dirlo anche agli altri. Voi non siete venuto qui per avere i voti! E posso dirlo anche agli altri. — Servitevi.

Il bonomo, che aveva presa alla lettera quella forma di dire delicata, era fuori dei panni, e la gioia comparsagli sulle labbra dava una certa espressione a quella fisionomia. Mi levai freddo, e gli diedi una stretta ufficiale di mano. E dicevo: il teologo aveva ragione. Qui la gentilezza è presa a rovescio, e vogliono loro si parli a lettere di scatola.

Il desinare mi parve lunghissimo. Sentivo nell'orecchio Morra, il mio paese nativo, che mi gridava: «Vieni!». Dovetti combattere con l'estrema gentilezza de' padroni di casa, che volevano trattenermi, e con tanti bravi elettori, che mi facevano istanza perché rimanessi anche il dì appresso.

— Ma vi pare? è il giorno della votazione. Il mio posto domani non è qui.

— Prendete ancora un bocconcino — mi suggeriva Mauro cheto cheto. — A andare c'è tempo.

— Grazie. Ne ho presi tanti di bocconcini. Andiamo.

— E il caffè? Non volete prendere il caffè? — diceva un terzo in aria di scandalo, come volesse dirmi: una tavola senza caffè, dove si è letto?

— Hai ragione, compare.

E così, tra bocconcini e caffè e bicchierini e chiacchiere, avvenne che ci mettemmo in via tardi, ed era notte, quando giungettmo in Guardia Lombardi.

Guardia è il paese della provincia più alto sul livello del mare, e la strada che vi menava non era una gran bella cosa. Mi pareva non giungessi mai, ed era già buio.

Mi avvertì dell'arrivo un gran rumore confuso tra una luce fosca. Erano torce, e scalpitare di cavalli, e spari di mortaretti, e vive acclamazioni. I signori di Morra m'erano venuti incontro fin lì, accompagnati da una folla di popolo minuto, co' soliti monelli, che con l'energia curiosa delle loro mosse, saltando, vociando, davano vivezza allo spettacolo. Volevo scendere, ma non vollero: — Ci è tanto ancora da andare — dicevano. E mi caracollavano intorno, e poi via a corsa, tra l'infinito vocio della turba, estatica innanzi allo spettacolo, ed essa medesima spettacolo. Andammo così un pezzo, quando mi apparve in lontananza una gentile collina tutta illuminata, sì che pareva giorno. — È Guardia quello? — diss'io, meravigliato che fosse ancora tanto lontano. — Che Guardia? Guardia l'abbiamo passato. La è Morra, guarda, parato a festa. — In quella confusione ero passato per Guardia, e non me n'ero accorto.

Ecco nuova gente, a dritta e a manca, e ingrossarsi più e divenire folla in piazza. Non scesi, mi precipitai, e caddi nelle braccia del mio piccolo cugino Aniello,¹ e lo tenni stretto al petto.

1. *Aniello*: figlio dello zio Pietro De Sanctis, per cui cfr. anche la nota 3 di p. 1239 e *La giovinezza* e *Epistolario* cit., *passim*.

Rividi amici, comparì, parenti, famiglia, ad ogni passo nuove strette di mano. Oimè! mancava uno, a cui avrei dovuto baciare la mano. E in quella gioia non ci pensai.

Fui alla casa paterna, entrai nella stanza dov'ero nato, assegnatami con gentile pensiero da quel mio cugino, piccolo di statura, non d'ingegno e di coltura. Avrei voluto abbracciare, baciare que' di casa, dire tante cose, ma la folla si faceva più fitta e le acclamazioni più vive. Mi convenne uscire, e piantato su' gradini di casa, dissi: — Amici miei, grazie. Voi mi decretate il trionfo prima della vittoria. Pensiamo a vincere, e domani non un solo morrese manchi all'appello. — Levarono le mani, promisero e mantennero la promessa.

— Ora andate che è tardi. Domani vi converrà levarvi per tempo, che la via è lunga. — Piovigginava già. Il tempo mantenutosi tra sereno e fosco sempre asciutto in que' lunghissimi sei giorni, sembrava volesse perder la pazienza e farne una delle sue proprio 'nel dì del combattimento.

Rimasti soli, abbracciai la nipotina e zia Teresa e la cugina, e riabbracciai Aniello. Visto la sorella¹ — e a te — dissi — un bacio a te, martire di casa mia. — Quella povera donna, morta la madre, non s'era voluta maritare, ed era madre a tutti noi. Piangeva, e quel pianto era il racconto della sua gioia e delle sue pene,² piangeva ridendo. Mi parve ben mutata dal dì che la vidi. Aveva sulla faccia la fresca morte di nostro padre.³

Non potei chiuder occhio. Quella stanza era piena di memorie. Il letto era proprio a quel posto, dove era già il letto di padre e madre. E lì, in fondo, presso la finestra, era il mio letticciuolo, fanciullo appena di sei anni. Mi ricordo. Avevo sogni spaventosi, piangevo e strillavo forte, e la madre era là, che mi vegliava e mi asciugava gli occhi. E ora non c'è più. Mi lasciò ch'ero ancora giovane. E anche mio padre m'ha lasciato.

1. *zia Teresa . . . sorella*: la moglie dello stesso Pietro De Sanctis e Letizia, sorella maggiore dello scrittore. Su lei, « sostegno e decoro della famiglia », si vedano specialmente le due lettere del 29 maggio e del 2 giugno 1847; *Epistolario* cit., pp. 45-6. 2. *delle sue pene*: nel ms. seguiva: « Si sentiva così felice di rivedermi, di sfogare con me il suo dolore . . . ». 3. *Quella . . . padre*: il padre, Alessandro, era morto circa un anno prima, il 25 marzo 1874; la madre, Maria Agnese Manzi, il 12 maggio '47. Cfr. il discorso agli scolari, pronunciato dal De Sanctis in quella circostanza (in *Opere complete* a cura di N. Cortese, *Memorie e scritti giovanili*, Napoli 1931, vol. I, pp. 313-6) e soprattutto, per un ritratto tenero e fermo di lei, *La giovinezza*, cap. XII.

X. MORRA IRPINO

Napoli, 28 marzo

Oggi è Pasqua, e tanti augurii a' miei morresi, poichè sono a parlar di loro.

A' quali morresi non basta esser detti di Morra, e si sono aggiunti un titolo di nobiltà, e si chiamano degl'Irpini. La discendenza, come vedete, è assai rispettabile, e gli è come dire: antichi quanto gl'Irpini.

A Morra corre un motto, nato non si sa come, né quando, ma esso pure di rispettabile origine, perché nella mia fanciullezza lo trovai già antico in bocca a' nonni e alle nonne. E il motto è questo: Napoli è Napoli, e Morra passa tutto. Altri poi esagerando più, vi mettono una variante, e dicono: che Napoli e Napoli? Morra passa tutto.

Questa boria locale annunzia già che la virtù principale di quegli abitanti non è la modestia. Ma un po' di vanità non guasta, anzi dà buoni frutti, quando ci sia dentro una lega d'orgoglio. E il primo buon frutto è questo, che ti rende affezionato al tuo paese, sicché tu non debba dire a viso basso: sono di Morra. Poi, un morrese mette una specie di civetteria a ben comparire lui e a far ben comparire il paese. E indossa gli abiti nuovi il dì di festa, e sa far bene gli onori di casa all'ospite, ama una certa decenza di forme, e se non è ancora gentile, non lo puoi dire grossolano. Raro è che un morrese sia avaro, anzi spende volentieri, e lo stesso gusto hanno gli amministratori del comune. Hanno voluto che a Morra ci si vada in carrozza, e hanno costruita la *Via Nuova*, che costa un occhio. Hanno voluto ancora rettificare e rinnovare le strade interne, e darsi il lusso de' lampioni; sicché Morra di sera è un bello vedere, massime chi lo guardi da lungi e dall'alto, come fec'io, venendo di Guardia. E hanno pensato anche a' morti, e Morra ha oggi il suo bel camposanto. Tutto questo ha costato una bella moneta, che ha fatto un po' mormorare i rigidi custodi dell'antica parsimonia, ma oggi la spesa è fatta, e di Morra così com'è sono contenti tutti.

Cosa era Morra in antico, nessuno sa. E mi pare che quando si pretende a gloriose origini, la vanità avrebbe dovuto avere un po' di cura a conservare quelle memorie. Una vaga tradizione ac-

cenna alla presenza di Annibale in quella parte, che vi avrebbe edificato un campo militare, occupato poi da' Romani, e divenuto Morra. Il fatto è che Morra non ha storia. E ciò che ha potuto essere, non si può conietturare che dalla sua topografia.

Il nocciolo di Morra è il monte delle croci, o il Calvario, o anche il monte della passione, ch'è una vera *via crucis*, dove gli abitanti nella settimana santa andavano a celebrarvi i Misteri. A pie' del monte era l'antico cimitero, il quale con esso il monte formava il così detto territorio sacro, chiamato anche la costa, a cui si contrappongono i *Piani*, che è quanto dire la pianura.

Dal cimitero partono due strade, di cui l'una non è che il prolungamento della costa, con case sparse a dritta e a manca, l'altra un po' più a destra è là dove la costa è più inclinata, e scende e scende sempre.

La prima sembra un braccio della costa, insino a che si eleva e forma una bella altura o collina, sulla quale torreggia il castello, o come dicono, il palazzo del principe, che poco starà a divenire un granaio e un fenile.¹ Il palazzo è immenso verso la piccolezza del paese, e doveva essere *in illo tempore* esso tutto Morra, aggiuntovi quel piccolo spazio, che a sinistra ha casa De Sanctis, a dritta casa De Paola, e in mezzo la chiesa, grande anch'essa, e con una bella piazza innanzi. La strada, correndo dritta e piana e ampia innanzi al palazzo, come per rendere omaggio al signore del luogo, tutt'a un tratto si restringe, si abbassa, e corre ripida verso giù a formare una gentile stradetta, chiamata *Dietro Corte*, sulla quale guarda casa De Sanctis, e dopo di aver formata una gran piazza, precipita giù.

Dietro Corte! Sicché quello spazio, che domina, doveva essere corte anch'esso, dimora de' vassalli e servitori di corte, un bel-l'onore in verità per i miei antenati!

A questo braccio della costa, su cui sorge l'antico Morra, corre parallela l'altra strada, che andando sempre in giù mena al Feudo, il vasto territorio del principe. Scendendo, si arresta sul principio due o tre volte, e forma brevi pianure o piazze, quasi a riposarsi e a pigliar nuova lena alla discesa.

Morra si è ito a poco a poco allargando su queste due strade, sulla costa e sul pendio, sull'altura e sulla discesa, e hai l'alto e il

1. *il castello . . . fenile*: il castello dei De Morra. *Fenile* è forma aurea, di stampo purista.

basso Morra, che sottosopra ti dà l'antico e il nuovo Morra. La *Via Nuova* s'imbocca nella strada a destra, dov'è il pendio della costa, e diviene il Toledo¹ di Morra, una strada interna, oggi rifatta a nuovo, che attraversa il paese. Ivi è l'entrata, dico l'entrata nobile e presentabile, l'entrata in carrozza, e sei subito in piazza, un magnifico altipiano, su cui guarda la chiesa della Nunziata, di antica architettura, col suo porticato di un aspetto severo, e ai lati hai parecchie case di antiche famiglie, oggi spente o ammiserite, come sono i Cicirelli, i Grippo, i Sarni, abitate da nuovi padroni. La strada scende poi quasi senza pigliar fiato, costeggiata di case, fino a casa Manzi, dove, raggiunta dalla strada di sopra, formando una piazzetta, piega a dritta, e rasentando casa Del Buono, va a formar Via de' Fossi innanzi a casa Donatelli. Il nome della via indica già che lì è il punto massimo dell'abbassamento, sicché, dopo una breve fermata, dov'è l'ultima piazza, con la sua chiesa di San Rocco, e il suo obelisco su cui pompeggia la statua del santo, e le sue graziose case intorno, la discesa è così ripida, che il paese non si è potuto stendere più da quel lato.

Dunque una costa in pendio avvallata è Morra. Ed è tutto un bel vedere, posto tra due valloni. A dritta è il vallone stretto e profondo di Sant'Angiolo, sul quale premono le spalle selvose di alte vette, e colassù vedi Sant'Angiolo, e Nusco, e qualche punta di Montella, e in qua folti boschi che ti rubano la vista di Lioni. A sinistra è la valle dell'Isca, impetuoso torrente che va a congiungersi coll'Ofanto, e sopra ignudi e ripidi monti, quasi un anfiteatro, che dalla vicina Guardia si stende sino a Teora, e ti mostra nel mezzo il Formicoso, quel prato boscoso dietro di cui indovini Bisaccia, e ti mostra Andretta, e il castello di Cairano, avanguardia di Conza, e Sant'Andrea. L'occhio non appagato, navigando per quell'infinito, si stende là dove i contorni appena sfumati cadono in balia dell'immaginazione, e a dritta indovina Salerno e Napoli, e vede il Vesuvio quando fiammeggia, e a mancina corre là dov'è Melfi e dov'è Campagna. Non ci è quasi casa, che non abbia il suo bello sguardo, e non c'è quasi alcun morrese, che non possa dire: io posseggo con l'occhio vasti spazii di terra.

Chi gitta un'occhiata sull'ossatura di questo paese può almanaccare sulla sua storia. In alto è il medio evo col suo castello feudale,

1. *Toledo*: con riferimento a via Toledo, oggi via Roma, la strada principale di Napoli.

che aveva a riscontro il castello di Castiglione¹ e a' fianchi il monastero di Santa Regina. Più che un paese, era un campo murato, con le due sue porte, posto in sito vantaggiosissimo alla difesa. Tale doveva esser ancora Guardia Lombardi, che sta in luogo così eminente; e quando io vedo tutti quei paesi sulle vette, concepisco tempi selvaggi di uomini contro uomini, ne' quali si cercava riparo sulle cime de' monti, come nel diluvio. Lì stava quel campo chiuso col suo castello e la sua chiesa e il cimitero, e il calvario e il monastero, con quella mescolanza di sacro e di profano, di castellani e di frati, di alabarde e di corone, di peccati e di penitenze, di balli e di missioni, che portava il tempo. E ora tutto è in rovina, crollate o crollanti le case sulle falde della costa, e veri letamai in più d'uno di quei luoghi abbandonati. Colassù stesso, dove il barone chiamava a raccolta la sua gente d'arme, e dove gli allegri canti in onore della castellana si stendevano per quel dolce azzurro infinito, non è rimasto di vivo e d'interessante che un'ottima cantina; e il silenzio funebre della giornata non è rotto che solo la sera dal rantolo del gioco alla morra e dalle orgie clamorose dei bevitori, illuminati da' bei riflessi del sole che si nasconde.

Venuti tempi più miti e meno sospettosi, Morra si andò stendendo a destra sul pendio e prolungando verso il basso, secondo comodità o piacere, e divenne un vero e proprio comune con la sua casetta comunale che ha le spalle volte alla chiesa, e il popolo teneva forse le adunanze nella piazza avanti la chiesa. Ma nessun edificio di qualche importanza attesta una potente vita municipale, e quella casetta sembra più un luogo scelto così a caso e provvisoriamente a quell'ufficio, che una dimora degna del comune.

Più vivo era il sentimento religioso, sopravvissuto esso solo a tutto quel mondo feudale; riacceso, quando, afflitto il paese dalla peste, si elesse a protettore san Rocco, e gli sacrò una chiesa edificata di pianta verso il basso, dove poi si andò stendendo e aggruppando il comune. Questi spiriti religiosi si sono mantenuti fino ad oggi; e a mia memoria la chiesa principale fu ampliata e rifatta, e ultimamente fu alzata una statua a san Rocco. La statua decora quell'ultima piazza che prende nome dal santo, monumento dell'età novissima e scredente in memoria dell'an-

1. *In alto* . . . *Castiglione*: così nel ms. e nella «Gazzetta di Torino». Nell'edizione Morano e successive: «In alto è il medio evo col suo castello di Castiglione».

tica pietà. Altra memoria non è in quelle piazze ignude, e sembra gli uomini vi sieno vivuti in uno stato poco lontano dal selvaggio, che non ha storia e vive di poche e vaghe tradizioni. Guardando per entro l'abitato case cadenti, e mucchi di pietre ancora intatti dove furono case, e qua e là case nuove di pianta o rifatte a nuovo, e spazio troppo più vasto che non porta il piccol numero degli abitanti, s'indovinano pesti e carestie, catastrofi pubbliche e private, tempi di decadenza e tempi di prosperità. Andato io colà dopo lunga assenza, vi ho già trovata tutta una storia, antiche e prospere famiglie venute giù o spente, e molta gente nuova, e subito guadagni,¹ e contadini ricchi e fatti padroni, e talvolta i loro padroni servi loro. Premio al lavoro e castigo all'ozio.

Co' nuovi tempi è sorta in Morra una gagliarda vita municipale, e in un decennio si è fatto più che in qualche secolo. Sicché, se stai all'apparenza, gli è un gentile paesetto, e dove è un bello stare, massime ora, che sedate le antiche passioni locali, tutt'i cittadini vi sono amici d'un animo e di un volere. Ma non posso dire che una vera vita civile vi si sia iniziata. Veggo ancora per quelle vie venirmi tra gambe, come cani vaganti, una turba di monelli, cenciosi e oziosi, e mi addoloro che non ci sia ancora un asilo d'infanzia. Non veggo sanata la vecchia piaga dell'usura, e non veggo nessuna istituzione provvida che faciliti gl'istrumenti del lavoro e la coltura de' campi. Veggo più gelosia gli uni degli altri, che fraterno aiuto, e nessun centro di vita comune, nessun segno di associazione. Resiste ancora l'antica barriera di sdegni e di sospetti tra galantuomini e contadini, e poco si dà all'istruzione, e nulla alla educazione. Nessuno indizio di esercizi militari e ginnastici, nessuno di scuole domenicali, dove s'insegni a tutti le nozioni più necessarie di agricoltura, di storia e di viver civile. E non è maraviglia che le ore tolte agli utili esercizi sieno aggiunte alle orgie, e che intere famiglie sieno spiantate per i *cannaroni*, come diceva Clementina, una brava morrese, e intendeva la gola. Povera Clementina! E per i cannaroni la tua famiglia andava giù, e tu, nata signora, vesti ora il farsetto rosso di contadina, e in gonna succinta e in maniche corte, con la tua galante *cannacca*,² con tant'oro intorno al collo e lungo il seno, sei pur vezzosa e lieta, e sembra tu sola non ti accorga della tua sventura.

1. Riecheggiando Dante, *Inf.*, xvi, 73. 2. *cannacca*: collana di grana-ti, legati in oro.

Sicch , se ne' tempi andati abbiamo vestigi di un Morra feudale e di un Morra religioso, di un Morra civile non ci   ancora che la velleit  e la vernice. In Morra c'  vanit , non c'  orgoglio, e molto   dato al parere, poco all'essere. Pure questa sollecitudine del ben comparire mette gi  un paese sulla via del progresso, ed   uno stimolo a bisogni pi  elevati.

Queste cose mi passavano per la mente, poi che svegliato da un forte acquazzone, m'ero levato. Le donne m'informatono che tutti gli elettori erano partiti di buon mattino, niente sgomenti di quella tanta furia di pioggia. E mi affacciai, ed era cos  oscuro che non vedevo Andretta, e neppure l'Isca che bisognava attraversare, e nessuna forma di strada, e rientrai commosso tra la piet  e l'ammirazione. Rimasto solo, tutto pieno di Morra e de' miei morresi, non fui buono a pensare altro che Morra, e mi feci in capo la sua ossatura, e riandai fantasticando i secoli, cos  come ho scritto.

Fatto un po' di sereno, misi il capo fuori sulla piazzetta avanti casa, teatro gi  de' miei trastulli puerili.   un piccolo altipiano, chiuso, e non c'  via all'uscita che per sudicie strettoie, e sembra come schiacciato sotto un muro altissimo l  dirimpetto, che   un lato della chiesa, e mi pare quasi un brigante che mi contrasta lo spazio e l'aria. Quel muro monotono senza finestre ha un piccolo buco nel mezzo, e in quel buco, salendo per scala altissima, ficcai un d  l'occhio curioso, e vidi tanti preti, tutti seduti in cerchio, come a tavola rotonda, o piuttosto come nel Coro, quando dicevano l'ufficio, e ebbi paura, e scesi frettolosamente, quasi m'inseguissero e mi volessero menare col  dentro, e non so come non mi fiacciai il collo. Ero fanciullo, e quella vista e quella paura non mi   uscita pi  di mente.

Mi dissero ch'era il cimitero de' preti, e conchiusi che i preti stavano nell'altro mondo seduti, e mi pareva meglio cos , che stare supino in uno scatolone inchiodato. Questo mi diede una grande idea del prete, e vedendomi cos  studioso e cos  pacifico, alcuni mi dicevano: — Non vuoi farti prete? — E chi sa? forse sarei finito cos , se la nonna non mi conduceva in Napoli, dove, leggendo di Demostene e di Cicerone, dissi: voglio essere un avvocato. E stetti fisso in questo pensiero, e feci i miei studii, e giunsi al primo anno della pratica forense, quando zio Carlo, mio maestro, e che teneva una bella scuola, fu colto di apoplessia, e mi fu forza, per tenere unita la scuola, di supplirlo io, e cos  mi trovai maestro quasi per

caso.¹ E il caso fu più intelligente di me, perché aveva indovinata la mia vocazione. Così almeno sostiene mia moglie, che non mi riconosce nessuna qualità di avvocato, il quale secondo lei è un imbroglia-prossimo, e dice che a fare quello ch'io fo, se si ha meno quattrini, si ha maggior fama. E io m'inchino. Sostiene poi che non ho nessuna vocazione politica, e che qui il caso è stato una bestia, e poteva tenersi di tirarmi in tante brighe, e poteva lasciarmi alla pace degli studi e alla compagnia de' giovani. Ma qui non m'inchino, anzi ribatto, e dico tante belle cose de' doveri verso la patria, e la disputa si accende, massime quando mi conviene di lasciarla e andare a Roma, e fo, com'ella dice, il commesso viaggiatore.

Certo è che fanciullo io studiava molto, e più latino che italiano, e le mani mi bruciavano delle spalmate, e la paura delle spalmate era tanta, che un dì che m'uscì detto «amabint» e vidi il corruccio negli occhi del maestro e che alzava la mano, mi gittai alla porta, e sdruciolai e caddi su un chiodo che mi entrò nella coscia, e ho ancora la cicatrice.² Che belli costumi, neh?

Quante mie lacrime ha viste quella piazzetta! E qui, su questi gradini, dove ora fantastico, mi ricordo, era innanzi l'alba, un cielo nero e brutto, e stavano seduti molti di casa, e mia madre mi teneva in collo, seduta anche lei, e attendevano non so che, io tremavo di freddo. E vennero, e ci fu un grande abbracciarsi, e si levò un gran pianto, e io, vedendo piangere, piangevo e strillavo e mi stringevo alla mamma. Fatto adulto, mi riferirono che quelli erano gli otto morresi del ventuno, tutti parenti, due De Sanctis,³ due De Pietro, un Cicirelli, un Sarni, un Pugliese e un D'Ettore, che in quel triste giorno prendevano la via dell'esilio. Questo è un titolo di nobiltà più moderno, ma non meno rispettabile che di esser nati dagl'Irpini.

E pensavo: se ci ha da essere un cimitero distinto, non sia distinzione di classe, ma di merito. O che? dee andar perduta la memoria di quelli che fanno il bene? Lì è la storia vera di un paese. E non ci ha da essere una lapide che la ricordi? Della vecchia generazione sono ancor vivi nelle nostre conversazioni Paolo Manzi e

1. *quando . . . per caso*: nell'inverno 1834-35. Cfr. *La giovinezza*, cap. x.
2. Cfr. *La giovinezza*, cap. i. 3. *due De Sanctis*: i due zii Pietro e Giuseppe Maria, rifugiatosi a Roma nel 1822 e amnistiati con gli altri nel dicembre 1830. Cfr. *ibid.*, cap. v.

Domenico Cicirelli, e due vescovi, un Cicirelli e un Lombardi, e due letterati, un Carlo De Sanctis e un Nicola Del Buono,¹ e per tacer di altri, tocco del lutto più recente, un Carlo Donatelli, uomo d'ingegno distintissimo, e avvocato primo nella provincia. Queste sono le nostre glorie, ed il nostro dovere è di conservare a' nipoti piamente queste memorie.

Fantasticando così, sopraggiunsero le cugine, e il discorso volse presto allo scherzo, e si venne sul: «ti ricordi?» — E vi ricordate, — diss'io — eravamo così giovani allora, vi ricordate di quei tali piz-zicotti? E voi a farvi rosse, e io aveva l'aria di un monello, che osava qualche cosa di spaventoso. Pure era tra cugini, e non c'era malizia, almeno per me; e voi? — E loro a chiudermi la bocca ridendo, come se volessero dirmi: ma sono discorsi questi?

Girando un po' il paese, chiacchierando, scherzando, così passava quel giorno, e si venne a sera, e attendevo notizie del ballottaggio, e non si vedeva tornare anima viva.

XI. DOPO IL BALLOTTAGGIO

Napoli, 16 aprile

Il tempo tra sereno e pioggia pareva un matto. S'era rimesso a pioggia. Neppure un cane s'arrischiava fuori, dicevano, e la gente s'era tutta raccolta in cucina, che è il salotto di quei paesi, e vi si faceva una conversazione allegra e clamorosa. Io non avevo lo spirito così libero che vi potessi prender parte, e me ne veniva appena il romore nel salotto.

Il cattivo tempo mi spiegava l'indugio delle notizie. Ma ero inquieto. Non dubitavo già della vittoria. Pure, se avevo rinunciato a quella vittoria splendida che mi promettevo nel mio viaggio, tenevo ad avere almeno tutti o quasi i voti del mio mandamento. Anche questa speranza m'era rimasta debolissima, visto d'appresso l'attitudine degli avversarii; ma ci era andato don Camillo,² e che farà don Camillo?

Lo avevo incontrato che andava in Andretta, e gli dissi: — Guardatemi bene negli occhi, don Camillo, confido a voi il mio nome e l'onore mio; guardatemi bene negli occhi. — Ma gli occhi

1. Ricordati analogamente anche *ibid.*, cap. VI, con una punta d'ironia: «i sopracciò innanzi ai morresi». 2. *don Camillo*: l'avvocato Camillo Miele.

rimasero a terra, mentre diceva con quella sua mezza bocca a riso: — Poiché gli equivoci sono finiti . . . — E finì lì, e io tirai innanzi. Che farà don Camillo?

O piuttosto, che ha fatto don Camillo? diss'io, correggendo a voce quella confusione di tempo nata nel pensiero.

E dissi: vediamo un po' se indovino. Anche io so tirare l'oroscopo. Tale è l'essere e tale è il fare. E cosa è don Camillo?

Raccolsi quel che sapevo del suo essere e de' suoi gesti, e me lo ricordai che eravamo tutt'e due giovanissimi.

S'era in pieno quarantotto. Mi sentivo già qualche cosa. E andai in Andretta, pensando che tutti mi dovessero già conoscere e farmi deputato. Ma non ne fu niente, e mi capitò come a Cicerone, tornato tutto tronfio di Sicilia, che a Roma si credeva non si fosse mai partito di città. Nessuno sapeva niente de' fatti miei, anzi parecchi mi credevano ancora uno studente, ed ero già un professore, e di quelli come pareva a me e a molti altri. Ed eccoti don Camillo, più giovane di me, che mi si fa attorno, e lasciandomi con belle parole, tira me e i miei morresi in un bel concertino per la formazione dell'ufficio elettorale. E come tutta la buona fede era da un lato, e tutta la malizia dall'altro, avvenne che don Camillo entrò e io rimasi fuori. Questo bel tiro mi restò fitto in capo, e non ne è voluto più uscire.

Da quel tempo non l'avevo più visto. E mi tornò innanzi, quando, proposto io consigliere provinciale, scrisse agli elettori un elogio di me, con molti bei ricami e fiori, sì che mi parve una vera esagerazione. Seppi allora che era giornalista e avvocato. Glie ne feci render grazie, e ci cambiammo qualche saluto. E poi? E poi mi scrisse una bella lettera perché, venuta sul tappeto la mia candidatura alla deputazione, chiarissi la mia intenzione, dissipassi gli equivoci, ecc. E io feci una bella risposta, scegliendo lui a interprete della mia intenzione, con tanti ringraziamenti, ecc.

Conclusione. Don Camillo si trovò in un bell'imbroglione. Ufficialmente, non era decenza combattere la mia candidatura, e se vi si faceva contro, erano i fratelli, ma lui! Oh lui! e a inchinarsi e a dir tante belle cose di me. Venne il dì. E don Camillo, che fa l'avvocato in Sant'Angiolo, andò in Andretta, e votò, e per chi doveva votare? faceva di me tanta stima. Ma al mondo ci sono sempre le male lingue. E questi attribuirono a lui una scheda su cui era scritto: «Soldi non De Sanctis». E l'ufficio disputò a quale dei

due andasse quel «non», e ricordò il «redibis non morieris», e non sapendo risolversi, annullò la scheda, rendendo omaggio allo spirito e alla erudizione del sottile autore. Non vi pigliate collera, don Camillo; quando si ha riputazione di spirito e di retorica, incontra così, ti si affibbiano tutte le gherminelle. Cosa volete? Vi tengono un grande avvocato, e se si fecero le proteste, chi poteva averle architettate? Don Camillo, l'autore presunto di tutte le malizie.

Come vedete, don Camillo è uno de' caratteri più originali della provincia e più degni di studio. E la sua originalità è in questo, che la natura l'ha fatto curvilineo e centrifugo, e gliene ha lasciato il segno su quella faccia bruna, dagli occhi incerti e dal mezzo riso. Sicché non ti è facile indovinarlo o pigliarlo, salvo che non lo tenga un tratto pel ciuffo. Quale sia l'arte di tenerlo pel ciuffo, parecchi si vantano di saperlo. Per me, ci perdo il latino, e non fui buono neppure ad alzare verso di me quegli occhi bassi.

Dato un don Camillo così e così, il problema era sciolto. Non potevo avere molta illusione sul suo concorso.

Mentre stavo così fantasticando, sentii martellare il portone di casa con forza e con fretta. Erano i reduci di Andretta.

Abbracciai Aniello. E cominciarono le strette di mano, e il che fu e l'io fui.

In cucina, in cucina. E si fece un gran fuoco, e si scaldavano, e raccontavano.

E raccontarono i varii accidenti dell'andata. I signori di Morra avevano diviso i contadini in varii gruppi, e ciascuno si era fatto capo di un gruppo. Il mattino di buonissima ora sotto una pioggia a secchie eccoli intorno a riunire ciascuno il suo gruppo, e non ci fu ragione, né scusa, tutti dovettero marciare. Erano appaie parecchiate alcune carrozze, e i signori vi ficcarono i contadini o troppo cagionevoli o troppo gravi d'età, ed essi a cavallo, chiusi ne' mantelli. Attraversarono Guardia, acclamando, svegliando quella buona gente, e giunsero in Andretta a ora, fradici di acqua, ma contenti, acclamanti e acclamati. Il guaio era pe' rimasti a piedi. E costoro, pigliando la via dritta e breve, si gittarono alla valle dell'Isca, attraversarono i torrenti, scalarono le alture, dando il grido nelle cascine, raccogliendo per via elettori, e muli e asini, quanti potevano, e giunsero anche a ora tra risa e applausi. La pioggia aveva messo là l'eguaglianza tra contadini e signori, an-

zi vedevi con rara abnegazione qualche signore a piedi e qualche contadino a cavallo. Fu visto giungere a corsa trafelato, bagnato come un pulcino, un contadino più che settuagenario. — Dove vai? — Vado a votare per De Sanctis. — Fu visto Marino,¹ fabbro e capo di tutto quel moto, giungere ultimo, quando fu sicuro che tutti erano lì, inzaccherato fino al ginocchio, e grondante acqua, cappello e mantello, che pareva un cencio tolto pesolo dal bucato.

E tutti gli occhi si volsero a Marino, che se ne stava lì accanto al foco, umile in tanta gloria, un personcino asciutto, tutto nervi e muscoli, temprà di acciaio, allegro e simpatico compagnone, primo ne' piaceri dell'ozio e primo nella serietà del lavoro.

— Date un bicchiere di vino a questa gente. — E fu preso di quel vecchio e di quel generoso, vino molto vantato del cugino Aniello. È vino di peso e di qualità, denso troppo, che fa nodo nella gola, e non si può tutto ingoiare in una volta, e la gente ci stava su con gli occhi, quasi che in fondo al bicchiere vedessero l'innamorata. Zia Teresa contava sospirando i bicchieri che si votavano.

Ci fu un intervallo di silenzio. Poi, come in fondo al bicchiere trovassero i pensieri e le parole, la lingua si fece più sciolta e si venne a' sarcasmi.

— Il presidente questa volta non era così cocciuto. Aveva bocca a riso, e lingua di mèle, e non cavillava, c'incoraggiava.

— E già. C'incoraggiava a farne delle grosse, e diceva in cuor suo: ci vedremo a Filippi.

— Appunto. Ci vedremo a Filippi, e sarebbero piovute le proteste. Ma noi, attenti, e con gli articoli di legge avanti, perché il presidente è una buona pasta, ma dietro a quel riso ci stava...

— Don Camillo!

— Sicuro. Dove non sta don Camillo? Sta dove lo vedi e dove non lo vedi. Ne pensa tante, mentre ti fa quella sua aria innocentina. E dicemmo: questa volta non ce la farai.

— E ce l'ha fatta!

— Che? che? Proteste anche oggi?

1. Il sacerdote *Marino* Molinari, che durante la campagna elettorale dell'autunno aveva sottoscritto, insieme a Nicola Bonaventura e Nicola Margiotta, il seguente appello in favore del De Sanctis: «Elettori, Francesco De Sanctis è una gloria di queste contrade, un'illustrazione d'Italia: votare per lui significa votare a vantaggio della civiltà del mondo. È questo l'appello che vi rivolgiamo e siamo sicuri che tutti ci seguirete». Cfr. anche più oltre, capp. XIII e XIV, pp. 1255 e 1262.

— Se in questo punto staranno ancora protestando! L'affare piglierà tutta questa notte.

— Perciò il sindaco, che è dell'ufficio, non è venuto.

— E come ha fatto per farvela?

— Quello è un demonio. Ne trova sempre. E ha trovato che s'hanno a dichiarar nulle quelle schede, dove c'è scritto altro che il solo nome e cognome.

— Per Dio! Allora è nulla la mia, dove scrissi: «De Sanctis, non vogliamo versipelli».

— E la mia, dove scrissi: «De Sanctis oratore italiano».

— Bravo! come potesse esser creduto un turco.

— E la mia, che ne dite? «De Sanctis fratello di don Vito».¹

— Bravissimo! Don Vito notissimo per far conoscere De Sanctis mal noto.

— Sicurissimo. Tra noi don Vito chi non lo conosce?

— E io che scrissi: «De Sanctis professore a Zurigo»?

— E io?

— E io?

— Ma allora tutte le schede saranno nulle. O che guaio! Ciascuno ci ha voluto mettere qualcosa di suo.

— Ma se l'altra volta si è fatto pure così, e nessuno ha fiatato.

— Ma ora il fiato si è perso a gridare, e stanno ancora gridando.

— O che guaio! o che guaio!

— E dicono che la Camera ha annullata un'elezione, dove c'erano schede così.

— E don Camillo si fregnerà le mani, e dirà: annullata anche questa, e si dee alla mia gran testa.

— E bene sta. Perché volere il «Santo»?

— Cosa? — diss'io.

— Il Santo, che è a dire un segno, un che sulla scheda convenuto tra due.

— Anche questo? Ma allora siete tutti gente senza fede, e non è secreto il voto, e l'elezione è nulla.

— Che Santo e segno? — saltò su Marino, che vide la mia fac-

1. *don Vito*: il terzultimo della famiglia (1824-89). Arruolatosi nel '48, col fratello minore Angiolo Maria, prese parte, come sergente, alla difesa di Venezia, al seguito del generale Pepe. Subì poi il carcere borbonico e il confino a Brindisi. Dopo il 1860 si era stabilito a Morra. Su di lui cfr. *La giovinezza*, specialmente cap. XIX, e *Epistolario* cit., *passim*.

cia annuvolarsi. — C'è bisogno il Santo tra noi? Ma non si parla così a casaccio.

E girava gli occhi, che parevano saette.

Ed ecco giungere a noi un romore confuso.

— Si spara in Andretta! Vittoria!

— Che Andretta! Questo è un romore che cammina, e si avvicina.

E si aperse il portone, e venne gran gente. Festeggiavano la vittoria di Teora. — Viva Teora! — usciva da cento petti.

— Quel povero corriere pareva un morto che cammina.

— E che bella lettera che ha portato!

— Viva Teora! Viva Teora!

— E anche lì violenze e proteste. Quel presidente è un uomo di ferro. Pare che si voleva rapire l'urna, e ha fatto venire i carabinieri.

— E quel Cantarella, come ha ragionato bene! E tutti con l'orecchio teso. Non si sentiva un zitto.

— Abbiamo riportata una bella vittoria. Il doppio de' voti. Viva Teora!

Tra questi viva mi addormentai e li avevo ancora nell'orecchio.

Il dì appresso, avutasi notizia della vittoria con novantasette voti di maggioranza, fu festa in tutto il collegio.

Si sparò in Andretta e Cairano, si sparò in Lacedonia e Teora, si sparò a Monteverde, e vi rispondevano gli spari de' pochi amici di Aquilonia. Dove la lotta era stata più viva, la gioia era più impetuosa.

Festa in tutto il collegio, fuori che in Morra. Lutto era nell'anima mia, e lutto era in Morra.

Nel primo ballottaggio avevo avuto in più settantasette voti. Ora erano novantasette. La mia presenza, il mio viaggio valeva dunque venti voti! Metti che il mio avversario aveva avuti più voti che l'altra volta nel mio mandamento. Io dunque mi sentivo umiliato sino in quel mandamento, dove mi promettevo l'unanimità. Aggiungi le proteste di Andretta, e non ne potei più, traboccò la mia indignazione, e maledissi l'ora e il momento che mi trovai in questo ballo.

Che gente è questa, dicevo, che non intende cortesia e non convenienza e non sincerità, e spinge la lotta a un punto, dove tutto ciò che in noi è umano deve arrossire? Non voglio saperne di questa gente.

— Dunque, per il peccatore dee soffrire il giusto? — mi dicevano attorno.

E vedevo giungere nuovi amici di Andretta, di Cairano, di Teora, di Sant'Andrea, di Conza, mai Morra non fu così popolato. E tutti avevano sul viso quel punto interrogativo: «Dunque, per il peccatore dee soffrire il giusto?».

La mia indignazione ebbe i suoi periodi, come una febbre. Giunse alla massima intensità la sera, che la casa era piena di gente. Uscii di stanza, salutai in silenzio, nessuno parlava, gli era come in un mortorio. Finalmente, prese la parola uno di quei signori di Avellino, iti a Teora, e fece un vivo racconto della lotta ivi sostenuta, e della gioia che vi scoppiò in ultimo. Di tutto parlò, fuorché di sé e de' suoi amici, a cui bastò l'animo, giunti in Morra il sabato, e non ci trovando alcun conoscente, venutimi tutti incontro, di fare a piedi il cammino sino a Teora per sei lunghe miglia e per vie impossibili.

Pure ero così cieco di collera, che tutto questo non mi commosse, anzi accresceva il mio dispetto, e più parlavano e più montavo. Cosa dissi e di chi dissi, non ricordo più. L'orgoglio offeso delirava in me, i nervi tremavano, gli occhi scintillavano, avevo la voce dell'esaltato, l'accento appassionato ed eloquente di quella febbre interiore. Mentre, sentendomi calpesto, ponevo me sul piedistallo, ero ben piccolo.

La serata passò tristamente.

XII. LA MIA CITTÀ

Roma, 19 aprile

E trista passò la notte, senza sonno. Mi trovavo all'ultimo in quello stato di eccitamento che ero al principio. Quella notte di Morra era sorella a quella notte di Lacedonia. E il mio carnefice era pur quello, il disinganno. La menzogna, il falso vedere foggiate da' nostri desiderii ci tiene allegri. E che l'inganno duri, altro non chiediamo, pur sapendolo inganno. E quando sopraggiunge il disinganno, la vista della verità ci offende e chiudiamo gli occhi per non vederla, e mettiamo guai, come fanciulli.

Se ci era uomo che non doveva maravigliarsi di ciò che avveniva, ero io quello, dopo tanto studio e così bei ragionamenti.

Pure guaivo, e più sfacciatamente la notte, senza testimonii. Me ne rimproveravo, e guaivo, e mettevo certi sospironi, quasi che non avessi più mente, né volontà, e fossi in tutto un animale. O piuttosto la mente ci era per più crucio,¹ per farmi sentire la sua impotenza, fatta trastullo del corpo. Veduto vana ogni resistenza, mi ci rassegnai, pensando che l'era una malattia come un'altra, e doveva avere il suo corso. Quel cedere al fato mi pareva un atto di volontà, e non era se non prostrazione, stanchezza della malattia. Mi addormentai sopra i miei lamenti, ch'era già l'alba, e mi svegliai sano e lieto.

Il buon senso aveva ripreso forza, ridevo, mi burlavo, facevo la mia caricatura. Bel filosofo, in verità! Tu hai usurpato questo nome. Ieri sera, innanzi a tanta brava gente, che pure aveva fatto miracoli per te, mettere innanzi il tuo personcino, e non parlare che di te, e fare una voce flebile come un eroe di tragedia, e quelli ti pregavano, e tu più stizzoso e più ritroso, e declamavi la tua sventura, come se al mondo non ci fosse che te: oh il ragazzo mal avvezzo! e che avrà detto Morra di te? E mi ricordai che giovanotto lo zio per farmi vergogna mi diceva spesso: — Che direbbe Morra di te?

Uso a studiarmi e a dirmi la verità, confessai che l'eroina di tutta quella ragazzata era la vanità offesa, e che il vero orgoglio consiste a fare il bene, quando pure non te ne vengano applausi. Così dopo lunghi giri tornai a quel sentimento virile, che nobilitava il mio viaggio, e poichè mi ci son posto, debbo fare atto di devozione, fare il bene del mio collegio nativo, e cercare il premio nello stesso mio atto. Risolsi di ritirarmi a Napoli per la via opposta, passando per Sant'Angiolo de' Lombardi e Avellino, volendo giudicare da me quanta possibilità c'era di fare un po' di bene.

Uscito in salotto, — Su, — dissi — questa sera dobbiamo essere a Sant'Angiolo. — La notizia si sparse. Erano sopraggiunti altri elettori. Decisero tutti di accompagnarli.

A mezzodì fui in piazza e vi trovai gran gente. Mi accomiatiai da' parenti e dagli amici con l'aria di chi dica: ci rivedremo. E in verità, cominciava tra me e i miei paesani un nuovo affetto, che mi doveva tirare più volentieri in quel luogo. Partii con gran seguito, e ad una svoltata di Via Nuova vedemmo altri pure a caval-

1. *crucio*: così nel ms. e nelle prime stampe. Altra forma aurea, di gusto purista.

lo, che ripigliavano una traversa per raggiungerci. Era il deputato provinciale Corona¹ co' suoi teoresi.

Si desinò in Guardia, accolti gentilmente dal vecchio Cipriani.² E quando si fu a' brindisi, io dissi: — Guardia e Morra sono un paese. Possano i loro cuori confondersi, come si confondono i loro territorii e i loro casini.³ — Questo piacque. La legge ha potuto staccare Guardia da Morra, ponendolo in altro collegio, ma non ha potuto rompere i legami naturali, e Morra e Guardia vanno sempre insieme.

Verso il tardi ci rimettemmo in via, e fummo a Sant'Angiolo ch'era ancora giorno. Mai forse quella strada aveva veduto tanta gente. I contadini seguivano con l'occhio interrogativo quella cavalcata, e si vedeva lontano sull'altura gran gente che aspettava, un bel tramonto illuminava lo spettacolo. Facevano stacco alcuni a cavallo che ci venivano incontro.

Al principio della salita scendemmo tutti. Strinsi la mano al sindaco, vecchia conoscenza, e gittato l'occhio innanzi e visto una compagnia in divisa, — Che gente è quella? — dissi.

— Sono gli allievi di musica, che vengono a festeggiare il vostro arrivo. — E quei vispi giovinotti cominciarono la fanfarra, e noi dietro, ordinati come in processione. Accolti a suon di musica, mi pareva essere un generale, e battevo il passo, e me la ridevo un poco tra me e me di quella mia figura grottesca.

Più su, trovai in due ale i giovani delle scuole e la Società operaia, e così attraversai la città, tra gli sguardi lunghi che venivano dagli usci e dalle finestre, e volevano dire: cosa è nato? Le strade lastricate e pulite mi fecero buona impressione. — Opera del sindaco — mi dissero. E tra' viva De Sanctis sentivo pure mescolarsi i viva al sindaco, massime fra gli operai, che mi parevano contenti. Giunti in casa del sindaco, trovai magistrati e professori, ero però stordito e con gli occhi che mi cascavano, e quando potei farlo decentemente, — Stanotte — dissi — ho dormito appena due ore, sono stanco ed ho sonno, non mi fareste dormire un par d'ore? . . .

— Sì, sì.

1. Saverio Corona, eliminato dalla competizione nel primo scrutinio dell'8 novembre, nelle votazioni del primo ballottaggio (15 novembre) aveva fatto riversare la maggior parte dei propri voti in favore del De Sanctis. Cfr. nota introduttiva. 2. vecchio Cipriani: padre del patriota Giovanni Antonio Cipriani, per cui cfr. p. 1204 e relativa nota 3. 3. Così nel ms. e nelle prime stampe. Nelle successive edizioni: «carlini».

E la gente rimase in salotto, e io m'abbandonai steso sul letto e mi addormentai subito. Ma che? Ecco una signora entrare, gridando: — Professore, se non vi affacciate, non se ne vanno. — E voi chi siete? — Sono la sorella del sindaco, venite. Non sentite voi che vi chiamano? — Le acclamazioni andavano alle stelle e schiacciavano la musica. Balzai dal letto, mi avolsi nel *plaid*, e mi affacciai con un berrettone in capo, che dovevo essere una figura curiosa. A vedermi, scoppiò tale una tempesta d'applausi e di grida, che mi pareva tremasse il balcone. Era gente fitta e stivata a perdita d'occhio, illuminata disugualmente da torce agitate dalle braccia e dal vento, che pareva gridassero anche loro e si unissero al baccano, e quella luce equivoca che danzava su mille teste, e fuggiva e tornava, sembrava impazzita in quella pazzia. Giacché non c'è cosa più simile alla pazzia, che l'entusiasmo popolare. Invano si gridava: zitto! invano m'aiutavo con le mani e con la voce, non vedevano, non sentivano, gridavano più, battevano furiosamente le mani. Quando potei, cominciai: — Miei concittadini, grazie. La vostra accoglienza cancella il mio esilio dalla provincia: sono con voi, non mi staccherò più da voi. — E rientrai subito, mentre rumoreggiava una nuova tempesta. Entrai in salotto, tutti raggiavano. Cercavo appiccar discorso, ma non trovavo le parole. L'animo era lì, tra quella moltitudine. E non si parlava che di questo. — Mai cosa simile s'è vista in Sant'Angiolo — dicevano. E mi chiamavano, e mi volevano, non si saziavano. — Ora viene, — disse il sindaco — ma fate silenzio. — Sì, sì. — E il silenzio fu un nuovo rumore d'applausi, che a me dal salotto parve un tuono. Uscii infine, con le mani avanti, che volevano dire: zitto! E quando fu fatto un po' di silenzio, dissi: — Amici miei, oggi non ho ancora desinato, ed ho un grande appetito. Se dunque mi volete bene, ritiratevi, e io auguro a voi una buona notte e voi augurate a me un buon pasto. — Questa volgare barzelletta destò una ilarità generale, come si direbbe in linguaggio parlamentare, e fu la crisi che dissipò quella congestione. La folla si sciolse, traendosi appresso la musica qua e là e facendo baldoria.

Il dì appresso mi levai ch'era il sole alto. Fu proprio una buona dormitona. Attendevano il mio discorso, e avevano a ciò destinato un gran salone nella scuola tecnica. La scelta del luogo mi fece piacere, parendomi che intendessero così onorare in me più che l'uomo politico, il professore, il padre della gioventù, come mi

chiamavano, l'autore di libri diffusi nelle scuole. Mi raccolsi un po' e pensai che dovevo dare a quella cerimonia il carattere di una festa di famiglia, concittadino tra concittadini, che ritorna dopo lunga lontananza, ed è commosso e grato della buona accoglienza. E mi pareva facile, perché questo rispondeva effettivamente allo stato del mio animo. Andai colà, accompagnato da una vera processione, musica in testa, e vidi con piacere sventolare la bandiera della Società operaia. — Voi altri, — dissi al Presidente — siete oggi i beniamini della scienza. Tutti pensano a voi, si occupano di voi. Quella bandiera lì è la predestinata de' nuovi tempi. — M'intese senza meraviglia e col petto proteso, come di cosa nota. — Questo ve l'hanno detto, — soggiunsi — ma non vi hanno detto che la via a grandezza è ubbidienza, disciplina e lavoro. Soffrire per godere, questo è il destino. Oggi il sacrificio, domani la gloria. — Fece un gesto d'impazienza, alzando le spalle, e voleva dire: «Bella questa! Il sacrificio a noi, e la gloria a' nipoti: o chi li conosce i nipoti?» e mi parve che il bravo operaio non andasse più in là del suo particolare, come diceva Guicciardini; così s'incontravano l'uomo della decadenza e l'uomo dell'infanzia, dove finisce e dove comincia la storia. Divenni pensoso, e poco sentivo la musica e meno i discorsi che mi ronzavano nell'orecchio. Giunto nella sala, quella fitta calca di dentro, che rispondeva alla folla di fuori, mi trasse a me. Levai il cappello inchinandomi, come per far riverenza a quel formidabile essere collettivo, innanzi a cui talora tremarono i re. Stupii che tanta gente fosse in Sant'Angiolo; e mi riferirono che molti erano venuti da paesi vicini, oltre il gran numero che c'era di miei elettori. Porsi la mano al sottoprefetto, un piccolo bruno con due occhietti furbi, e m'inchinai a Monsignore,¹ seduto maestosamente in un canto, sì da fare stacco. E dissi:

— Innanzi tutto i miei ringraziamenti. Voi mi avete accolto con la musica, accennando senza dubbio a quella musica de' cuori, ch'io vo' predicando, a quell'armonia di pensieri e di voleri, ch'è la più grande benedizione che si possa desiderare a un paese. E se questa fu la vostra intenzione, siate benedetti! Rimanete uniti, e Sant'Angiolo prospererà, e darà un degno esempio a tutta la provincia.

E vi ringrazio pure, perché la vostra simpatia mi rafforza nella
1. *Monsignore*: il vescovo Giuseppe Fanelli.

mia missione, dandomi speranza ch'io possa non inutilmente consacrare alla provincia questi ultimi anni miei. Siate uniti, io dico a tutti, smettete le gare, e il tempo indegnamente sciupato in pettegolezzi personali adoperiamo al pubblico bene. In verità, la provincia non ha poi tanta copia d'uomini valenti, che possiamo darci il lusso di dividerci co' nostri partitini e co' nostri parlamentini.

Fu questa speranza che mi diede animo ad accettare l'ufficio di consigliere provinciale, e che mi tirava come farfalla dietro al mio collegio nativo. Forse mi ci brucerò le ali; ma se voi, se tutt'i buoni mi presteranno concorso e appoggio, vivaddio! un po' di bene lo faremo, e sforzeremo anche i cattivi alla concordia, fosse pure una ipocrisia.

A quest'opera spero compagno Monsignore, mio vecchio amico, che dopo lunghissimi anni rivedo con piacere così fresco e rubicondo. Eppure dee avere gli anni suoi Monsignore! Quando fu posta la mia candidatura, io gli scrissi così: «Monsignore, il collegio è diviso, il mio nome può unirlo, ecco il mio nome. Siate voi aiutatore in questa buona opera, ch'è insieme cristiana e civile. La mia missione è un vero sacerdozio, e voi siete sacerdote». Egli rispose che sì. E io ci credo. La menzogna è il segno che Dio ha messo sulla fronte degl'individui e de' popoli decaduti. Posso stimare i nemici scoperti: gl'ipocriti li disprezzo. Dentro di loro non c'è più l'anima, c'è il cimitero. Io ho compito il dover mio; Monsignore scrisse che compirebbe il suo. E io ci credo.

Assai ho sofferto, amici miei. Avevo qui dentro una spina, che avrei portata confitta sino alla tomba. Mi sentivo sconosciuto da' miei concittadini, mi sentivo straniero nella mia provincia e nel mio collegio. Siate benedetti, voi che con tanto affetto rispondete al mio affetto. Basta questo solo giorno a sanare tutt'i dolori. E voi non sapete quale beneficio mi avete fatto, voi non concepite cosa è Sant'Angiolo per me. L'uomo che vi parla è nato a quattro miglia di qua, e se Morra è il mio paese, Sant'Angiolo è la mia città. Voi vi legate con le più care memorie della mia prima età. Voi eravate la mia Napoli, la mia Parigi, il più vasto, il più lontano orizzonte della mia fanciullezza. È venuta la legge e ci ha divisi. Morra di qua, Sant'Angiolo di là. Ma la legge non può dividere ciò che natura ha unito; la legge non può violare le mie memorie, spezzare il mio cuore. Io mi sento uno con voi, io mi sento non solo il vostro comprovinciale, ma qualche cosa di più, il nato

in mezzo a voi. Questa è la mia città. Sono morrese e sono santangiolese.

E voi pure sentite così. Perché qual altro sentimento poteva muovervi a¹ tanta frenesia di applausi? Ne' vostri applausi ci sta: «Costui è il nostro concittadino, e torna fra noi e viene a rivendicare il suo posto. Sia il ben tornato! Non ci separeremo più». I vostri applausi sono una promessa. Me la manterrete questa promessa?

— Sì, sì. Vi vogliamo nostro deputato.

— No, amici miei. Se debbo essere deputato nella mia provincia, sarò deputato di Lacedonia. Ma che importa? Moralmente, sono io il vostro deputato. Noi unisce il più saldo de' legami, affetto e stima. E ciò che vuole Sant'Angiolo, voglio anche io.

Chi ha un po' di conoscenza del cuore umano, può intendere in quali punti questo discorso fu applaudito, e in mezzo a quale commozione ebbe fine. Il più commosso ero io, tremavo tutto, e le lacrime facevano forza per uscire, trattenute da vergogna. Ma piangeva dirimpetto a me la moglie del sottoprefetto, una distinta signora inglese, di quella terra dov'è così vivo e profondo il sentimento della famiglia e del paese natale.

Si levò poi il professore Campagna di Montella, faccia tranquilla e nutrita, con singolare espressione di bontà, e recitò un forbito discorso della mia scuola e de' miei libri, sì che più volte mi costrinse a farmi rosso. E al discorso fu aggiunto un sonetto, recitato da un altro brav'omo, che non ricordo. La cerimonia tendeva a divenire un'arcadia scolastica, quando, levatomi improvviso in pie', dissi: — Voi, signori professori, mi ricordate un altro motivo che aveva ommesso della mia gratitudine. Volevo ringraziare la mia città di avere destinata a questa festa di famiglia una sala della scuola tecnica. Io mi onoro di essere un vostro collega, e il nome che più mi suona grato all'orecchio, è quello di professore. Spesso, quand'ero ministro, dicevo: «chiamatemi professore: questo è il mio vero titolo di gloria». E ora, amici miei, addio. Io parto: resta con voi il mio cuore. Da Rocchetta a Sant'Angiolo lascio una parte della mia vita intimamente legata alla vostra. Non lo dimenticate mai. Fanno bene queste ricordanze. E voi, bravi giovinotti, educati alla musica, che domani an-

1. *muovervi a*: così nel ms. e nella «Gazzetta di Torino». Nell'edizione Morano e successive: «muovervi con».

drete in Rocchetta a festeggiarvi Sant'Antonio, ricordate questa festa non meno santa, e dite a quei cari cittadini ch'io li saluto e li ringrazio, perché è nel loro paese, porta del collegio nativo, che io trovai¹ le prime prove di affetto. Rocchetta e Sant'Angiolo, questi due nomi sono principio e fine di una storia commovente, in cui vive una gran parte di noi, non degna di morire.

La sera feci tre visite ufficiali, al sottoprefetto, al presidente del tribunale e al vescovo. Andai a costui accompagnato col sindaco. Ci fu moltissima gentilezza e poca espansione. Monsignore, ancorché molto innanzi con gli anni, è vegeto, ha gli occhi vivi, e un'aria diplomatica che fa impressione. Il suo torto è di essere lì, in un teatro troppo piccolo. Destrissimo, uso a' maneggi e agli affari, conoscitore profondo di tutte le vie per riuscire, dotato di un ottimo fiuto del vento che spira, natura l'avea fatto un cardinal Mazzarino, e il piccolo luogo ha rimpiccolito il suo spirito e sciupatolo in volgarità paesane.

XIII. IL RE MICHELE

Roma, 24 aprile

L'ultimo scopo del mio viaggio era Avellino, la capitale. E secondo il mio costume, m'indirizzai al Sindaco,² uomo rispettabile e mio vecchio amico, e quantunque lo sapessi aperto fautore del mio concorrente, domandai a lui ospitalità, e lo pregai a voler destinare la sala comunale, o quale altra gli paresse più acconcia, perché volevo fare un discorso. Compiute dunque le visite ufficiali, e andato alla Casina per salutarvi tutti gli amici, tornai a casa col proposito di partire il dì appresso per Avellino. Ma trovai a casa alcuni signori avellinesi, venuti apposta a sconcertarmi da questo disegno. Parlavano parole tronche, quanto a loro, «anzi . . . ma . . .» — Che ma? — diss'io. — C'è certa gente che . . . insomma non tutti ci hanno avuto gusto; e il basso popolo è con loro, e soffiato vi potrebbe fare un . . . un . . . — Avanti — diss'io. — Uno sgarbo. — Questa parola era buttata giù per non dirne un'altra più dura, che non voleva uscire. — Volete dire una fischiate; — diss'io guardandoli negli occhi — ma in questo caso fischierebbero sé stessi. A ogni modo . . .

1. Nel ms. e nella «Gazzetta di Torino» seguiva: «le prime gioie, le prime prove di affetto». 2. sindaco: l'avvocato Catello Solimene.

E quell'a ogni modo voleva dire che anche fischiando sé stessi, non sarebbe stato bello. Sopraggiunse un telegramma del Sindaco, che prometteva di scrivermi, e intanto si scusava di non potermi fare la debita accoglienza, adducendo la malattia del padre e lo stato gravissimo di un suo congiunto. Fossero malattie diplomatiche? pensai io, e il sindaco di Avellino vuol fare a me con astuzia quello che mi fece il sindaco di Calitri, ma almeno con franchezza? Ma fu indegno pensiero che cacciai via subito, sapendo con quale gentiluomo avevo a fare. — Poiché è così, — dissi — non verrò in Avellino; ma attendo innanzi la lettera del Sindaco. — Quei gentili signori si accomiatarono e ripartirono. Rimasto solo e ripensando tutto quello ch'era avvenuto, vidi subito che la mia riuscita era colà tenuta comè la vittoria d'un partito, e che andando io le ovazioni degli uni avrebbero provocato le villanie degli altri. Gli animi erano ancora troppo accesi, e l'uomo è fatto così. Il mio nome coinvolto in quelle gare non poteva mantenere quel significato che pur volevo dargli. Pure, me ne andrò io come un fuggitivo? Rifarò la via, ripasserò per il collegio, quasi andassi in cerca di ovazioni? Piglierò una terza via, la via di Benevento, guardando a dritta e a manca, che non mi conoscessero? Mi pareva una umiliazione. Fra questi pensieri giunse la lettera del Sindaco, e il linguaggio era così franco, così affettuoso che ne fui preso, e cacciai tutte le codarde ombre. Non mi sono mai pentito, quando ho sentito la voce del cuore, e il mio cuore mi diceva: «Vai, Avellino non merita così poca fiducia da te». Risolsi dunque di andare in Avellino, di andarci subito, quando nessuno mi aspettava, e di andarci come ho fatto sempre, così alla semplice e alla buona. Mi ricordai che nominato governatore di Avellino,¹ e sollecitato a far nota l'ora del mio arrivo, per farmi i così detti onori, capitai improvviso di notte, e fui in prefettura che nessuno mi conosceva. — E lei chi è? — Sono De Sanctis. — E chi è De Sanctis? — È il governatore — Ah! — E a questo nome formidabile il povero usciere si levò il cappello, con tante scuse. Così feci pure, quando vi capitai consigliere provinciale.² Perché ora farei altrimenti? Avellino è quasi casa mia, colà mi sento come in famiglia, e non ci vogliono cerimonie. Te-

1. *nominato* . . . *Avellino*: il 9 settembre 1860. Per l'attività del De Sanctis, come governatore della provincia «con poteri illimitati», cfr. *Opere complete*, a cura di N. Cortese, *Scritti e discorsi politici*, Napoli 1939, vol. 1, pp. 43-68. 2. *consigliere provinciale*: era stato eletto membro del Consiglio provinciale, in rappresentanza del comune di Andretta, nell'agosto 1873.

nevo a essere colà De Sanctis, un buon comprovinciale, fuori de' partiti locali; ero stato così, volevo rimanere così. E come tutti mi chiamano il professore, prendevo stanza nel Liceo, come volessi dire: Sissignore, professore è il mio titolo di nobiltà.

Presa questa risoluzione, inviai al Sindaco un telegramma, dove, fatte le debite condoglianze, dicevo: «Non desidero ricevimenti. Conoscete mia semplicità e modestia. Voglio stima, affetto di tutti gli avellinesi. Vado nel Liceo. Sono stanco. Non fo discorsi. Parto immediatamente».

La mattina il tempo era a neve. Pioggia fitta e minuta che ti cercava le ossa. Strinsi la mano al Sindaco che mi aveva concessa una così generosa ospitalità e a tutti quelli che mi facevano cerchio, e montato in carrozza, mandai un bacio a Sant'Angiolo, alla mia città. Mi accompagnavano il simpatico Marino e Romualdo Cassitto di Teora, un vecchio patriota.¹ Rifeci la via dello studente, ricordandomi quante volte avevo fatta quella via nella prima età, andando e tornando, il capo pieno di grammatica e di retorica. Nella pianura di Torella si levò un bel sole, ci si scoperse il cielo, ci mettemmo in allegria. Arrivai ch'era ancora chiaro, incontrai una camerata di collegiali ch'era alla passeggiata, e tirai diritto al Liceo, dove mi venne incontro quel buon vecchietto del Preside, modesto quanto dotto, legato con me da antica amicizia.

Nessuno sapeva del mio arrivo, altri che il Sindaco e il Preside. Anzi sapevano che non sarei venuto. C'era tornata della deputazione provinciale, e il Prefetto era colà, quando gli fu annunziato il mio arrivo. Trovai nel Liceo un gran moto. Il poeta estemporaneo Brunetti vi doveva dare un'accademia proprio in quella sera, e in casa del Preside c'era un va e vieni di professori, di scolari e di altri invitati. Tutta quella gente pareva venisse per me, e invece veniva per il poeta. Venne anche il poeta, già un po' vecchio, il poverino! co' capelli grigi ricciuti che decoravano quella testa pensosa, dov'erano piantati un par d'occhi grandi e senza sguardo, come di chi guarda le rime e non le persone. Sopraggiunse la direttrice della scuola magistrale a cui facevano cerchio alcune giovanette, le quali per la loro buona condotta avevano meritato l'alto onore di farle compagnia e di assistere all'accademia. E i miei occhi s'incontrarono con certi occhi vivi e furbi, che si sforzavano di esser modesti, appena contenuti sotto l'ombra delle folte sopracciglia.

1. Cfr. rispettivamente pp. 1243 e 1218 e note relative.

Era la mia nipotina,¹ che porta il nome di mia madre. Oh! Ah! Mai più non avrei pensato d'incontrarla colà. Mi venne un impeto di stringermela al petto. Povera fanciulla! quale sarà il tuo destino! Ma le fanciulle hanno altro a fare che pensare al destino. Quel pensiero genera le rughe sul viso, e la gioventù aborre dalle rughe.

Finita l'accademia, piovvero tutti nel salottino del Preside e ci fu forza stare tutti in piedi. Sopravvennero molti amici tirati dalla notizia del mio arrivo.

La folla si diradò per dar luogo, e io così in piedi in piedi² dissi:— Amici miei, volevo fare anche qui un discorso pubblico, ma il modo come sono venuto è abbastanza eloquente, e tien luogo di ogni discorso e dice tutto. Voi mi avete sostenuto nella lotta elettorale, con un'abnegazione e una costanza pari al vostro disinteresse, sapendo bene che l'uomo che volevate deputato non è più vostro che d'altri. Nella mia provincia io non veggio partiti, veggio amici e concittadini in tutte le file, e se vi è caro il mio nome, datemi il modo ch'io possa unire tutte le forze pel pubblico bene. Abbiamo una provincia derelitta, e se vogliamo beccarci tra noi, imiteremo le gallerie di Renzo. I mali di Avellino sono grandi, e i bisogni della provincia grandissimi. Appena un'opera concorde e assidua può ispirare coraggio negli animi, e scuotere quella inerzia ch'è figlia della sfiducia. Che guadagno s'ha da queste lotte, altro che la vergogna aggiunta al danno? E quando la lotta prende aspetto selvatico, e rompe i legami della famiglia e dell'amicizia e sino del rispetto alle donne, una città simile diviene scandalo d'Italia. Sono severo, ma i miei capelli bianchi e l'affetto mio alla provincia mi danno questo diritto. Alziamo dunque la bandiera della concordia, e volgiamo la nostra attività a' progressi agricoli e industriali. L'ozio è il padre di tutte le piccolezze e di tutt'i pettegolezzi, che si chiamano lotte, un rimedio ignobile contro la noia, al quale ricorrono gli uomini nati al lavoro e disoccupati. Diamo alla nostra attività uno scopo nobile e benefico, operiamo tutti come buoni amici e buoni

1. *la mia nipotina*: Agnese De Sanctis, che gli fu poi vicina negli ultimi anni. A lei dettò nell'83 le memorie. Cfr. la lettera al De Meis del 6 ottobre 1883: «E se non fosse la mia cara nipote, sarebbe una disperazione. Ma fu lei il mio angelo durante la malattia degli occhi; perché potei a tutto mio agio dettarle le mie *Memorie*; e sono giunto al 1844 . . .»; *Ricerche e documenti desantisiani* citt., VIII (1915), pp. 17-8. 2. *in piedi in piedi*: così nel ms., come a p. 1206. Nella «Gazzetta di Torino» e nell'edizione Morano: «in piedi».

comprovinciali, e saremo rispettati più e la provincia ci benedirà.

Quei bravi signori mi ascoltarono con simpatia, e tutti promisero il loro concorso a quest'opera di conciliazione. La quale promessa accettai con beneficio d'inventario, conoscendo bene la natura umana, e non lusingandomi che mali accumulati e aggravati dal tempo potessero essere guariti subito con la buona volontà.

Feci alcune visite. Vidi don Carlantonio Solimene, padre del sindaco, e quella visita mi fece bene. Vedevo in lui l'immagine di una generazione quasi scomparsa, viva ancora nella mia memoria. Giovinetto avevo un culto per certi grandi nomi, De Conciliis, il senatore Capone, e i Lanzilli, e i Vegliante,¹ e i Solimene, e altri, e giudicavo la provincia da quelli, e mi sentivo orgoglio a dire: sono anch'io di quella provincia. La storia copre di un manto pietoso tutte le piccolezze, degne di morire prima che nascano, e non lascia vivo se non ciò che è grande. Cosa è Avellino innanzi all'Italia? È il paese di De Conciliis.

Fatte le visite, ancora irrequieto ed un po' eccitato, mi raccolsi con un amico intimo, e stemmo un pezzo solo con solo. Costui, dotato di un senso retto, in gioventù era ardente al biasimo, veggendo le cose storte, e ci pigliava una passione che gli consumava la carne. Ora a forza di vederne tante ci ha fatto l'abito, ed è venuto su tondo e rubicondo, fatto scettico e anche un po' cinico, e smessa la parte di attore, fa il comodo mestiere dello spettatore, e se la ride, e carica e motteggia, come fosse un Fanfulla.² A sentire il mio nome, mi corse incontro, maravigliato che in mezzo a tanti accidenti pensassi a lui.

— S'intende — diss'io. — Noi due siamo i più spassionati in questa gazzarra. E come io mi c'intendo poco, vengo all'oracolo.

— Gli è come chiamare il medico, quando il malato è agli sgoccioli. Troppo tardi.

Feci gli occhioni.

1. *De Conciliis* . . . *Vegliante*: Lorenzo De Conciliis (1776-1866), capo del movimento rivoluzionario di Avellino nel 1820. Esule per ventisette anni, prese parte all'insurrezione del maggio 1848; all'arrivo di Garibaldi a Napoli, per pochi giorni prodittatore della provincia. Giuseppe Capone di Altavilla (1793-1873), membro del Governo provvisorio di Avellino nel 1860, senatore dal '61. Tommaso Antonio Maria Lanzilli (1801-78), alto magistrato e senatore dal '64. Sul Vegliante, cfr. l'articolo di L. A. Villari, *Don Stefano Vegliante e la scuola del Puoti*, in «Vela latina», Napoli, 9 luglio 1914. 2. *un Fanfulla*: così nel ms. e nella «Gazzetta di Torino». Nell'edizione Morano e successive: «un fanciullo».

— Ma sì, l'hai fatta grossa, quanto sono ora gli occhi tuoi. La bella impresa davvero! Chi frenerà più il Re Michele?¹

Stavo lì come capissi nulla.

— Non sai chi è Re Michele? quel basso tarchiato, con quel panciotto in avanti e con quegli occhi sempre su quel panciotto, come se fuori di quello non ci fosse altro al mondo. Mi par quel panciotto in avanti come un tamburo, che suona a raccolta e dice: *marche*.

— E voi marciate.

— Io, no. Se altri vuol farla da re, non io voglio farla da suddito.

— E che colpa ha lui, se si sente nato il primo, e vuol farla da primo?

— La colpa è tutta tua. C'era il re e c'era il pretendente. Tolto di mezzo il pretendente, tolto è il contrappeso. E al re verrà il capogiro.

— Tanto meglio. Tolto il contrappeso alla bilancia, don Michele andrà in aria e cascherà.

— Questo è il futuro. Sarà e non sarà. Ora come ora, gli hai fatto il comparire, o come dicono, il gatto che cava le castagne dal fuoco, un bel mestiere! e hai reso un bel servizio a lui e un bruttissimo a noi, cioè agli altri. Quanto a me, guardo e rido.

— Sicché, nella tua opinione, o come dici, degli altri, vi faceva proprio bisogno un pretendente, per farlo re a sua volta. Vuol dire che siete nati sudditi, e che se non ci fosse il re, bisognerebbe crearlo apposta per voi. Re per re, a dirla schietta, preferisco l'angiolo Michele a tutt'i Serafini.²

— Ah! ecco. Perciò . . .

— Come corri subito al perciò! Perciò cosa?

— Perciò gli hai dato una mano. E hai tolto a lui il pruno dagli occhi e a noi il contrappeso.

— E dalli col contrappeso. Lascio stare che specie di contrappeso era quello, da rendere accetto il re di oggi per non cascare nel re di

1. *Re Michele*: l'avvocato Michele Capozzi (1836-1917), deputato di Atripalda e di Avellino dal 1867 al 1904, arbitro dell'amministrazione avellinese. Avversato dal Soldi e sostenitore del Corona (cfr. le note di pp. 1191 e 1248), la vittoria del De Sanctis, superiore alle mene provinciali, lo lasciava indisturbato nel suo « regno ». Su di lui, cfr. V. Franchini, *Uno statista avellinese ed il futuro statista italiano*, Napoli, Pierro, 1918 e A. Jamalio, *Re Michele*, in « Atti della Società storica del Sannio », IV (1926), pp. 123-50.

2. Allude all'avvocato Serafino Soldi: cfr. la nota di p. 1191.

ieri. Certi uomini sono, anche senza loro colpa, la debolezza degli amici e la forza degli avversarii . . . Ma poi, come non vedi che il contrappeso è appunto la vita, così nel fisico, come nel morale, sicché, tolto il contrappeso, viene la congestione, o come tu dici, il capogiro?

— Sicché tu miravi ad ammazzare il povero Michele. E ti sei fatto aiutare da lui contro lui.

— Michele, come voi lo chiamate, è troppo acuto per cadere in questa pania, e io sono troppo leale per fare di questi tiri. Non ammetto lo scherzo su questo punto.

— Parliamo dunque seri. O come ti è venuto il grillo di ficcarti in questa baraonda? Non ti bastava Sansevero? Presentarti a' tuoi concittadini, proprio quando non pensavano a te e pensavano al re e al pretendente! E tu col peso e col contrappeso. Prima non avevi che amici, e ora hai nemici. Credi tu non ci sia salito il rossore sul viso, quando noi s'è inteso il tuo nome bruttamente mescolato in queste passioncelle locali, e che taluni per fino non sono voluti venire a sentirti?

— Ammiro la tua filosofia. Ma io vecchio sento come tu sentivi giovane. Cosa vuoi? Combattere è la mia divisa, dove c'è a fare un po' di bene. Capisco che si guasta il sangue. Ma questo guardare e star da parte non mi va. E mi parrebbe, come la vecchia zia che filava, mentre Graziella non voleva e si faceva pigliare la mano. Certe cose non mi fanno ridere. M'indegnano, mi attizzano, e mi ci sento tirare in mezzo.

— Tu pigli l'offensiva. Ma ti fai illusione. La tua opera è un agitarsi nel vuoto. E non c'è sugo. Il solo costrutto che ci vedo è di aver dato più forza a Michele, che noi si voleva gittar giù.

— Gittar giù è presto detto. Come si fa a gittar giù Michele?

— Se rimaneva l'altro prefetto!¹

— Come se un prefetto potesse dare a voi una forza che non avete. Lascio stare il lato ignobile. Un paese che invoca l'intervento di questo o quel prefetto per cacciar via il tiranno, è degno del tiranno. Se non si sente la forza di farlo esso, vuol dire o che è nato servo, o

1. *l'altro prefetto*: Bartolomeo Casalis, di Carmagnola (Torino, 1825-1903), già deputato, poi senatore dal 1880: poco più oltre, «il prefetto Niente Paura». Dopo aver tentato per due anni di porre argine al potere del Capozzi, era stato sostituito il 13 marzo '74 dal nuovo prefetto Alessandro Righetti. Per entrambi, cfr. G. Zigarelli, *Storia civile della città di Avellino*, Napoli 1883, pp. 461-576.

che il tiranno non c'è. Venne il prefetto Niente Paura, come lo si chiamava, e ruppe guerra al re. Un gran brav'omo quello, e che aveva le intenzioni giuste, ma ricordatevi quella sua fronte piccola e stretta e quegli occhi rigidi, come presi dal tetano, e ditemi se c'era lì dentro altro cervello che scarso di fosforo e a idee fisse, rigido come quegli occhi. La quale rigidità chiamano carattere, ed è monomania. E di là veniva quella sua volontà di granito, pari alla sua alpe. Quella testa alpina andò a cozzare contro la testa irpina, dura non meno, dura come quei macigni, che incontri in certe strade de' nostri paesi e fanno gridare i piedi. E cosa nacque? La provincia fu messa a soqqadro; si accese la guerra civile fin ne' più piccoli comunelli; venner fuori le più infami accuse, non ci furono vinti e vincitori, furono tutti vinti, demoliti tutti.

— Ma se rimaneva, il demolito era don Michelino.

— Rimpiccinitele, come volete. Fatto è che se è rimasto in piede dopo quella guerra, non dee essere poi un tartufo, delizioso a mangiare, e nulla più.

— Anzi è lui che vuol mangiare noi.

— Proprio così? O come ha fatto costui per salire sì alto? Io mi ci perdo. Alla Camera non l'apprezzeresti un soldo.

— Gli è che ha la monomania anche lui. E la sua monomania è che ha da essere lui il re, e tutti gli hanno a star sotto. Come Cesare, don Michelino vuol essere primo in Avellino, anzi che secondo in Roma. E se sale nelle alte sfere, gli è come chi va in pallone per raccogliere notizie intorno alla terra. E qui la terra, come vedi, è Avellino.

— Proprio. Don Michelino, come tu lo chiami, ha la sua polizia, e non so come, ma ti penetra tutto, fino i pensieri.

— Gli è che non pensa altro da mattina a sera. Non so se dorma. Ma quell'uomo lì ha la febbre. Non si contenta di essere un uomo. Vorrebbe essere un telegrafo, un vapore.

— Giusto. Se hai una lettera con un'*urgentissima*, *pressantissima*, metti pegno che è don Michelino. Apri, e che è? Talora è una freddura.

— Ha la febbre e fa venir la febbre. Perché vuol far ballare tutti a suo modo. E amici ne tiene e di molti.

— Segno che sa farsi gli amici.

— Unico nell'arte. E sono fanatici, e si farebbero ammazzare per lui. Sanno che si fa di foco, se ha a rendere loro un servizio.

— E come non si può fare tutti contenti, e i malcontenti sono i più, avreste buon gioco. O come va che la maggioranza cresce intorno a lui? E ci sono là dentro uomini di qualche valore, e che non hanno bisogno de' suoi servigi.

— Contate per nulla la sua posizione sociale, la sua attività, la sua sagacia, il suo fiuto, la sua intelligenza, e l'esperienza, e la conoscenza di ogni materia che ha tra mano?

— Caspita! Tu mi fai il ritratto d'un piccolo uomo di Stato.

— Il bene saprebbe farlo, se fosse nato al bene.

— Poteva essere un serafino, e non è che l'angiolo Michele.

— E dalli da capo co' serafini. O cosa c'importa?

— Ma in somma cosa volete?

— Vogliamo demolirlo, stritolarlo, annientarlo.

— Tu esci di carattere. Non guardi e ridi. Ti stai scaldando.

— Gli è che quest'atmosfera è così piena d'elettricismo, che move tutti, anche me, così pacifico. E anche te, se non scappi subito.

— Vo via. E non mi vedrete più, se non fate giudizio. Detronizziamo il re, ma conserviamo il cittadino, se ha tutte le buone qualità che tu dici. A fare il bene dobbiamo essere tutti. Non voglio ostracismi, soprattutto de' capaci e degl'intelligenti.

— E chi dice di no?

Sia cittadino e tornerem fratelli.¹

Ma giù il re. Abbasso il re Michele!

— Bravo! E in questo, qua la mano. Ci siamo tutti.

— Per Bacco! Siamo tutti eguali.

— E non vogliamo re.

— E non vogliamo Michele.

— E non vogliamo serafini.

E così scaldandosi, alzò gli occhi a me, e io a lui. E scoppiammo in una grande risata.

1. Contaminando ironicamente il verso «Ripassin l'Alpi e tornerem fratelli», coniato su una battuta del *Giovanni da Procida* del Niccolini (atto III, scena IV: «il Franco / ripassi l'Alpi e tornerà fratello») e divenuto proverbiale durante il Risorgimento.

XIV. SANSEVERO

Napoli, 12 maggio

Dio me la mandi buona! diss'io, lasciando Avellino. Volere far bene per forza a chi te ne sa male, scendere dall'alto e mescolarsi¹ nel basso tra gente che non ti sa comprendere, e volge in male i tuoi più puri intendimenti, ma chi ti ci ha tirato? Farsi predicatore di concordia dove le passioni sono così indiolate, ma non è mattezza?

Partii con la faccia torbida. Ma il buon Marino, che volle accompagnarmi, perché, diceva, voleva lui consegnarmi alla signora, me ne disse tante e con tanta grazia, che la nube mi si sciolse sulla faccia. Giunsi lieto e vispo, di salute assai meglio che non ero partito, a gran consolazione della signora. Quel gran moto che m'ero dato aveva rialzata in me una certa elasticità, e andavo allegro e svelto, voglioso di appiccar discorsi e di far contese, io d'ordinario taciturno e pacifico. Ripigliai la vita ordinaria, che mi fece effetto come di una purga, e cacciò via da me tutte quelle piccole agitazioni, tutto quel va e vieni di sì e di no, e non mi rimase fermo se non questo pensiero, che sendo stato nel mio collegio nativo dovevo accettare la deputazione di quel collegio. Mi hanno veduto, mi hanno inteso, si sono accomunate fra noi tante impressioni, tanti sentimenti, mi sentivo come nato una seconda volta in mezzo a loro. Questo era il mio dovere, e bisognava farlo a occhi chiusi e non discutere sulle conseguenze. Non mancavano di quelli che mi dissuadevano. Ma non vedi come ti hanno accolto? Il collegio nativo è non dove sei nato, ma dove sei stimato.² Come puoi lasciare Sansevero? E io sempre a rispondere: è il mio dovere.

A poco a poco tutto l'avvenuto mi apparve come una fantasmagoria, un romanzo foggato dalla mia immaginazione, e mi ci divertivo tanto a ripescarlo. La persona che vi aveva rappresentata una parte così principale, pareva a me non foss'io, e che io fossi un altro, posto di faccia a quello, e mi divertivo a vederlo gesticolare e coglierlo in fallo. Con quest'animo scrissi, e feci il viaggio una seconda volta, e non so come, mi venne innanzi tutto intero ne'

1. *mescolarsi*: così nel ms. Nella « Gazzetta di Torino » e nell'edizione Morano e successive: « mescolarti ». 2. *non dove . . . stimato*: così nel ms. Nella « Gazzetta di Torino » e nell'edizione Morano e successive: « non dove s'è nato, ma dove s'è stimato ».

più minuti particolari: così viva era stata l'impressione che ne avevo ricevuta. Toccando e ritoccando, mi son fatto familiare di quei luoghi e di quelle persone, come ci fossi vissuto sempre. Il mio imbarazzo era quando avevo a dire qualche verità duretta; ma pensando che non risparmiavo me stesso, tirai innanzi, dicendo: qui non si può pigliar collera, se non chi è povero di spirito. Ci è da ridere, e non da incollerirsi. E benedico il riso, se varrà a mitigare gli animi, a sciogliere le nubi dalle fronti, e poichè natura li ha messi insieme, vivano insieme allegri e benevoli, questo è l'augurio del loro concittadino.

In questo mezzo, mi giunsero lettere caldissime di amici, che mi confortavano all'accettazione. Capobianco di Monteverde scriveva ch'io dovevo dar principio a un'era nuova in quello sfortunato collegio.¹ Altri promettevano la più leale cooperazione per pacificarvi gli spiriti. Mi fermò una lettera di Fabio Rollo, piena di sentimenti elevatissimi. E dove sono di tali uomini, come farei io ad abbandonarli?

La Giunta questa volta non tenne conto delle proteste, ed approvò l'elezione a voti unanimi. Nessun dubbio che la Camera avrebbe fatto il medesimo. Intanto mi venivano lettere da Sansevero affettuosissime di amici provati, ma non senza inquietudine, e mi rammentavano le promesse solenni. E sissignore, rispondevo io, sarò costà. Volevo, approvata l'elezione, andare io là, esporre il caso, farli giudici essi medesimi, non dubitavo del loro assenso. Ma il disegno mi fu rotto. Si sparse colà la notizia della mia scelta, prima che ci andass'io. Non venite, mi fu scritto, qui ci è una vera indignazione; sarete ricevuto male, e non ci è rettorica che vi salvi, perchè in fin de' conti le parole sono parole, e il fatto è che ci abbandonate. Rimasi trafitto. Ma mi posi la mano sul cuore, e dissi: soffri, il dovere non si fa senza soffrire. E deliberai di andarci, persuaso che la mia presenza avrebbe messo fine a tutt'i malintesi.

Quanto più ero fermo nella mia scelta, tanto sentivo più il bisogno di conservarmi intatta la loro stima, volevo sentirmi dire: «ci spiace, ma non potete fare altrimenti». Telegrafai che sarei giunto colà quella sera. Il dì appresso, sparsasi notizia del mio arrivo, vennero a salutarmi tutti, in pochi o in molti, come si accoz-

1. *Capobianco . . . collegio*: Antonio Capobianco, di Monteverde. Cfr. anche la nota di p. 1194.

zavano per via. Di tutto si parlò, fuorché di quello ch'era nell'animo di tutti. Discorsi freddi, cerimoniosi. Volevano farmi sentire il loro dispiacere, ma come suole gente educata, ne' modi più delicati. Raccoltomi co' più intimi, traboccai, spiegai, m'animai, mi commossi. Era facile persuadere amici bravissimi, che desideravano d'esser persuasi, confidenti da lungo tempo nella mia sincerità. Il punto era persuadere gli altri. E ci tenevo moltissimo, non volendo che rimanesse alcuna ombra sul mio carattere.

L'altro dì giunse la notizia che la Camera aveva approvata l'elezione. E persuaso che il peggior partito era il mostrare la menoma esitazione, buttai subito fuori il mio pensiero. Sentirono come chi se l'aspetta, e non fecero alcuna osservazione, mostrando il loro rincrescimento con quelle frasi cerimoniose e d'uso, che trafiggono più delle osservazioni. Possibile ch'io non possa rompere questo ghiaccio? pensavo. E non me n'era dato il modo, perché la conversazione non s'animava, e il ghiaccio guadagnava anche me. Avevo addosso una «Gazzetta di Torino», dov'era il secondo capitolo di questa storia: *Rocchetta la poetica*. La mandai alla Casina, facendo sparger voce che la sera andrei colà a prender commiato da tutti. Non potendo parlare io, facevo parlare il libro. E come mi affibbiavano chi un motivo e chi un altro, avrebbero trovata la ragione vera e semplice della mia scelta. Seppi che quei di Torremaggiore desideravano di vedermi, e mi proposi di andarci subito. Torremaggiore è un grosso comune a breve distanza, che aveva votato quasi unanime per me, come aveva fatto Sansevero. Tutt'i signori del luogo mi vennero incontro e mi accompagnarono alla casa comunale. Visi aperti e ridenti, come di gente che godeva a vedermi, e a sentirmi parlare e a parlarmi. Tutto animato, ritrovai la mia espansione, e m'abbandonai a dir loro tante cose, le più affettuose e le più delicate. — Amici miei, — conchiusi — voi che amate tanto questa bella vostra patria, non potete biasimare me della mia scelta. Restituitemi la parola data, rendetemi la mia patria. — Il mio dire era così semplice, così immediato, che a nessuno venne in capo di mettere in dubbio la mia sincerità. La conversazione prese il tono più familiare. — Vi terremo sempre come nostro deputato. — E saremo sempre amici. — Innanzi a voi qui non ci sono partiti. — Sapete il gran bene che vi vogliamo. — Queste effusioni semplici e senza frasi m'intenerivano, e non mi saziavo di stringer la mano a quegli amici, mentre mi accompagnavano nel ritorno, e volgendo le

spalle a Torremaggiore, sentivo che Torremaggiore sarebbe rimasta sempre nel mio cuore.

L'accoglienza avuta a Torremaggiore si sparse in Sansevero e vi fece buon effetto. I dubbii, le cattive prevenzioni si andavano dissipando, e più tempo passava, e meglio era. Il tempo è davvero un galantuomo, e non ci è menzogna che regga a lungo contro di quello. Quando andai alla Casina, ci trovai già altr'aria. Mi parlarono di Rocchetta, e uscì a taluno questo delicato pensiero, che accolto con quell'entusiasmo a Rocchetta dovevo trovar fredda l'accoglienza avuta a Sansevero. Se ne scusavano, la spiegavano. Volevano persuadere un persuaso. Trovavo anzi che quella brava gente in tanto giusta cagione di scontento avevano usata una maniera molto delicata a farmelo manifesto.

Mandai biglietti di visita a tutt'i sindaci, per congedarmi dagli elettori, e a quello di Castelnuovo, che m'aveva fatto suo cittadino, scrissi: «Costretto da ragioni superiori, prendo commiato da voi, fiero di portar meco il titolo di cittadino di Castelnuovo, dove lascio preziose amicizie». Castelnuovo mi aveva in gran parte abbandonato nell'ultima elezione per un suo concittadino, e quel biglietto era un ricordo affettuoso che poteva parere un rimprovero. Il sindaco mi fece una risposta volgare, e mostrò di non averlo capito. Ma lo capirono tutti quelli che sentirono come proprio il mio dolore di quel non meritato abbandono.

Quello che avvenne poi, si può argomentare da questi telegrammi:

Al Sindaco di Lacedonia,

«Sansevero accompagna con lieti augurii De Sanctis nel suo collegio nativo. Possiate voi amarlo e stimarlo tanto, quanto l'abbiamo amato e stimato noi.

Sindaco di Sansevero».

Al Sindaco di Lacedonia,

«Eccomi vostro deputato. Ricordatevi che la mia bandiera nel collegio e nella provincia si chiama concordia. Ignoro vinti e vincitori. Tutti miei concittadini.

De Sanctis».

A Fabio Rollo,

«Vostra lettera influito molto mia ozione. Saluto Bisaccia la gentile.

De Sanctis».

Il sindaco di Lacedonia rispose secco e breve, secondo la sua natura imperatoria. Mi rammentò che i miei amici cercavano appunto concordia e non favori. Fabio Rollo rispose:

«Bisaccia, lieta di aver rivendicato il suo illustre naturale rappresentante politico, vi risaluta affettuosamente, e vi prega di ringraziare la popolazione di Sansevero del sacrificio fatto, restituendo a noi la gloria nostra».

Ebbi pure da Lacedonia lettera carissima di un mio amico della prima età,¹ nella quale mi assicurava che tutti facevan plauso alla mia determinazione e tutti eran contenti di avermi a deputato. Il medesimo dissero e scrissero parecchi, amici e avversarii.

A me piace di riposarmi in questi dolci e nobili sentimenti. Mando un addio affettuoso a' miei amici di Sansevero, così buoni per me, e do il benvenuto a' miei nuovi elettori, sperando di poter vivere gli ultimi anni miei con loro e per loro.²

E la moralità? dov'è la moralità? cosa ci s'impara? E il concetto? e l'idea? e lo scopo? Cosa insomma ho voluto fare? Un libro senza concetto e senza scopo, cos'altro è se non un guazzabuglio?

Oimè! ora entriamo in uno spineto. Come ho a fare a scoprire ciò che ho voluto fare? Non ci avevo pensato. E confesso che per un critico è un peccato mortale. Ho fatto come certi medici che prescrivono agli altri metodi sapientissimi di cura, e loro se la godono e vivono spensierati.

Gl'impostori! dice il mondo.

E diranno impostore anche me! Con che viso posso più presentarmi in cattedra? Sorte mia! come dicono i miei morresi.

A' quali mando un bacio.

1. *amico . . . età*: Saverio Bizzarri, di Lacedonia. Cfr. anche la nota 2 di p. 1190. 2. Nel ms. e nella «Gazzetta di Torino» seguiva: «Con questa cara speranza chiudo il racconto».

DA « LA GIOVINEZZA »

VII-VIII. IL MARCHESE PUOTI

Si annunciava al mio spirito un nuovo orizzonte filosofico; mi bollivano in capo nuovi libri e nuovi studi. Si apparecchiavano i tempi di Pasquale Galluppi e dell'abate Ottavio Colecchi,¹ dei quali l'uno volgarizzava David Hume e Adamo Smith, e l'altro

Dettate alla nipote Agnese durante la malattia degli ultimi due anni (cfr. la lettera al De Meis del 6 ottobre 1883; *Ricerche e documenti desanctisiani*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», Napoli 1915, fasc. VIII, pp. 17-8, e, in questo volume, p. 1255, nota 2), fra il 1881 e i primi mesi dell'83, e lasciate a mezzo per riprendere e rielaborare le lezioni e gli articoli leopardiani, le memorie furono pubblicate per la prima volta da Pasquale Villari (*La giovinezza di F. De Sanctis, frammento autobiografico*, Napoli, Morano, 1889) e ristampate poi, sempre col titolo del Villari, da vari: cfr. in particolare le edizioni commentate, a cura di Giovanni Ferretti e di Luigi Russo (rispettivamente, Bologna 1935 e Firenze 1941). Il ms., di recente rinvenuto, dei primi dieci capitoli, sarà utilizzato per l'edizione einaudiana delle *Opere*, Torino 1951 sgg. In esso, oltre al titolo originale *Ricordi*, figurano alcune varianti notevoli (delle quali si è potuto tener conto solo per il presente brano sul Puoti), che restituiscono alla prosa desanctisiana la sua patina autentica. A riguardo, si veda G. Savarese, *Il manoscritto della Giovinezza*, in «Giorn. stor. d. letter. it.», CXXXVI, 1958, pp. 392-403. — Condotta sul filo della memoria poetica, il racconto del De Sanctis, più che una puntuale ricostruzione degli anni dalla prima infanzia al 1844, è la storia di un'educazione sentimentale e intellettuale: se ne danno quei capitoli, o parti di capitoli, nei quali appare più limpidamente delineata la giovanile immagine dell'uomo e del maestro. — Su *La giovinezza*, oltre alle opere generali, ricordate nella Nota bibliografica, cfr. specialmente, per i diversi punti di vista, G. Barzellotti, *F. De Sanctis* (1890), in *Studi e ritratti*, Bologna 1893, pp. 177-93; E. Masi, in *Saggi di storia e di critica*, ivi 1906, pp. 335-45; G. A. Borgese, *Memorie di F. De Sanctis*, in *La vita e il libro*, II serie, Milano 1911, pp. 367-76; C. Muscetta, *La poetica realistica e il gusto del De Sanctis scrittore*, in *Studi desanctisiani*, a cura dello stesso, Napoli 1931; C. Sgroi, *Motivi artistici ne La giovinezza di F. De Sanctis* (1934), in *Prospettive letterarie*, Bologna 1940, e L. Russo, introduzione a *La giovinezza*, ed. cit., e *Ritratti e disegni storici*, Bari 1953², II serie, pp. 227-64.

1. Galluppi . . . Colecchi: nelle lezioni sulla scuola liberale: «Nessuna parte d'Italia era così colta allora come Napoli, nessuna dove l'erudizione e la dottrina fosse già segnalata» (*La scuola cattolico-liberale e il romanticismo a Napoli*, a cura di C. Muscetta e G. Candeloro, Torino 1953, p. 195); nel saggio *L'ultimo de' puristi*, pubblicato nella «Nuova Antologia» del novembre 1868 e, subito dopo, nella seconda edizione dei *Saggi critici* (1869): «Alla coltura letteraria tenea dietro un vero progresso ne' diversi rami dello scibile. Ottavio Colecchi divulgava Kant, e Galluppi la scuola scozzese. Sopravvennero Fichte, Hegel e poi Gioberti . . .» (*Saggi critici*, a cura di L. Russo, Bari 1952, vol. II, p. 236). Sul Galluppi (1770-1846), iniziatore della reazione al sensismo, e in particolare sul Colecchi (1773-1847), il più

ch'era per giunta un gran matematico, volgarizzava Emanuele Kant. Lorenzo Fazzini era caduto di moda, tanto che per svecchiarsi aveva aggiunto al suo corso certe lezioni di economia politica, date dal suo piccolo fratello Antonio, giovane di grandi speranze, morto indi a poco, che primo fece conoscere a Napoli il trattato del Rossi.¹ Cominciò una reazione contro il sensismo, come fautore di empirietà. Io vedevo a terra tutti i miei idoli, e non ne avevo pietà, trascinato dalla nuova corrente. Il re stesso fatto accorto del pericolo, toglieva il suo favore all'abate Capocasale, a monsignor Colangelo e ad altri sensisti in veste teologica,² e credeva il buon uomo che Kant e Smith fossero roba meno infetta.

C'era nel mio cervello un turbinio, quando un giorno m'incontrai con Francesco Costabile, uno dei miei vecchi compagni nella scuola del Fazzini. — Dove vai? — dissi. — Vado dal marchese Puoti.³ — Così per la prima volta intesi parlare di un uomo, che doveva avere una grande influenza sul mio avvenire.

fedele interprete del pensiero idealistico nel Mezzogiorno, cfr. G. Gentile, *Dal Genovesi al Galluppi*, Napoli 1903, pp. 216 sgg. e 293 sgg. 1. *Fazzini . . . Rossi*: per la scuola del Fazzini, che il De Sanctis frequentò nel 1831-33 (si vedano queste memorie, cap. v), cfr. P. Calà Ulloa, *Pensées et souvenirs sur la littérature contemporaine du royaume de Naples*, Genève 1858-59, vol. I, pp. 355-6, e G. M. Monti e A. Zazo, *Da Roffredo da Benevento a F. De Sanctis*, Napoli 1926, pp. 196-200. Ne *L'ultimo de' puristi*: «Non fu raro il caso di vecchi maestri e sperimentati, rimasti sul lastrico, perché non più "al corrente della scienza". . . così il Fazzini si lasciò sopraffare dal Palmieri»; ed. cit., p. 220. Per Antonio Fazzini, morto giovanissimo nel 1840, cui spetta il merito di aver introdotto nel Regno la conoscenza del trattato *Du droit pénal* di Pellegrino Rossi (1829), cfr. P. Calà Ulloa, op. cit., vol. II, p. 266. 2. *Il re . . . teologica*: nel saggio cit.: «L'impulso fu così vivo che tirò seco anche il re, vago di popolarità a buon mercato . . . Così entrarono nell'amministrazione pubblica il marchese di Pietracatella e il marchese Santangelo, uomini colti, e al rozzo Colangelo succedeva monsignor Mazzetti, pieno il capo di riforme e miglioramenti, e fu illustrata l'Università da Galluppi e Nicolini, acclamatissimi, e il Puoti fu nominato ispettore degli studi nel Collegio militare»; ed. cit., p. 221. Francesco Colangelo (1764-1836), biografo e autore del trattato *L'irreligiosa libertà di pensare nemica del progresso delle scienze* (Napoli 1804), destituito da presidente della Pubblica Istruzione nel 1831; Giuseppe Capocasale (1754-1828), professore di filosofia all'Università e confessore di Ferdinando, era già morto, quando questi salì al trono. 3. Basilio Puoti (1782-1847). Su di lui si vedano il saggio cit. e i due discorsi pronunciati dal De Sanctis in occasione della sua morte, in *Memorie e scritti giovanili*, cit., pp. 317-24. Fra gli scritti del tempo, intorno alla sua figura e al suo insegnamento, cfr. S. Baldacchini, *Di B. Puoti e della lingua italiana*, in *Purismo e romanticismo*, a cura di E. Cione, Bari 1936, pp. 95-167, e L. Settembrini, che fu suo scolaro, *Elo-*

Questo nome, già caro e popolare in Napoli, mi giunse nuovo. La mia vita era tra casa e biblioteca, e non conoscevo che pochissimi amici dello zio, come un Corona, un Capobianco, un Boscerò. — Chi è il marchese Puoti? — diss'io a Costabile. — Insegna l'italiano — disse lui. — E credi tu ch'io debba ancora imparare l'italiano? — Sicuro; quell'italiano lì l'è¹ un'altra cosa; vieni. — Così Giovannino² e io ci trovammo scolari del marchese Puoti. Lo zio ci lasciò fare.

Era la prima volta ch'io entrava in un palazzo magnatizio, e che mi presentava ad un marchese. Era il palazzo Bagnara in Piazza del Mercatello.³ Ci accompagnava il Costabile, che saliva svelto e ridente, facendoci il cicerone. Entrammo in una gran sala quadrata, tutta tapezzata di libri, con una lunga tavola in fondo, coperta di un tappeto verde screziato di macchie d'inchiostro. Lunghe file di sedie indicavano il gran numero di giovani, che la sera venivano ivi a prender lezione. Costabile parlava e rideva e godeva del nostro imbarazzo, quando si aprì l'uscio a sinistra, e Gaetano con aria grave di cameriere ci annunciò. Entrammo. Il Marchese stava seduto a una piccola tavola presso la finestra, poco discosto dal comò. In fondo era un letto molto semplice. Di fianco un'altra finestra inondava di luce la stanza. Come vedete, era una camera da letto e da studio insieme, molto modesta, nella quale il Marchese s'era rannicchiato, lasciando ai fratelli tutto l'altro del vasto appartamento.

Queste osservazioni locali mi vengono ora in mente; ma in quel tempo i miei occhi erano attirati come per forza magnetica dalla presenza del Marchese. M'ero immaginato per lo meno un re sul trono; ma vidi un semplice mortale in berretto e veste da camera, che si mise a scherzare col Costabile, dimandando fra l'altro chi erano quei due marmocchi. — Sono nipoti di don Car-

gio di B. Puoti, in Scritti varii di letteratura politica ed arte, a cura di F. Fiorentino, Napoli 1889, vol. I, pp. 99-106, e Lezioni di letteratura italiana, ivi 1872, vol. III, pp. 392-5. Si vedano inoltre P. Villari, Commemorazione del De Sanctis, in appendice a La giovinezza, ed. cit., pp. 333-74, e N. Carraffa, B. Puoti e la sua scuola, Girgenti 1906. Per la bibliografia delle opere cfr. Epistolario, a cura di G. Guidetti, Reggio Emilia 1914, pp. 435-74.
1. Così nel ms. Nell'edizione Villari e successive: «lì è». 2. Giovannino: Giovanni De Sanctis (1817-62), figlio dello zio Pietro, per cui cfr. la nota 3 di p. 1239. Studiò poi giurisprudenza e seguì la carriera della magistratura. Per i suoi rapporti col De Sanctis, cfr. Epistolario, Torino 1956, passim, e B. Croce, Ricerche e documenti desanctisiani citt., fasc. v e vi.
3. Piazza del Mercatello: l'attuale piazza Dante.

lo¹ De Sanctis, e vengono alla vostra scuola. — Io me gli accostai e gli presi la mano come per baciarla, ed egli la ritirò vivamente, dicendo: — Non si bacia la mano che al papa. — Io mi feci rosso. Egli rideva, e vedendomi così stecchito e allampanato, disse ch'io era *de frigidis et maleficiatis*: parole sue favorite, come vidi appresso.² Ci fece tradurre un brano di Cornelio Nipote; fe' un sorriso di piccola soddisfazione; poi ci consegnò al suo segretario, ch'era appunto il Costabile. Egli³ faceva pure il bibliotecario, come Gaetano faceva da cameriere e da barbiere. Costabile mi parve un po' più alto, quando lo vidi in tanta dimestichezza col Marchese, e dissi sospirando: «Se foss'io così!» Egli ci spiegò che la base della scuola era la buona e ordinata lettura di trecentisti e cinquecentisti; che si voleva leggere prima gli scrittori in istile piano, poi quelli di stile forte, e poi quelli di stile fiorito. Riserbò per ultimo la lettura di Dante e del Boccaccio. Solo dopo un par d'anni ci erano consentiti i cinquecentisti; i moderni poi vietati affatto, massime i poeti. In conclusione, ci pose nelle mani il *Novellino* e Giovanni Villani. — Badiamo, — disse — voi dovete notare tutti i gentili parlari; io voglio vedere i vostri quaderni. — Corsi a casa come avessi un tesoro, e cominciai a sfogliare.⁴ Mi parve quello un parlare di bambini, e chiamai Giovannino, e molto risi con lui.

La sera, con viva curiosità, andammo. Rimanemmo come naufraghi in mezzo a tanta gente. Stavano innanzi, nelle prime file, gli «Anziani di Santa Zita»,⁵ come per ischerzo li chiamava il Marchese. C'erano in quello stuolo di maggiorenti parecchi che più tardi vidi nei primi gradini sociali, come il Pisanelli, il De Vincenzi, il Cappelli, il Torelli, il Dalbono, il Rodinò, il Gasparrini.⁶ Altri meno antichi erano gli «Eletti», uno stuolo a parte

1. *don Carlo*: Carlo Maria de Sanctis, sacerdote e insegnante («reputatissimo maestro di lettere latine a quel tempo»; *L'ultimo de' puristi*, ed. cit., p. 223), sotto la cui guida il De Sanctis compì i primi studi. Colto da apoplezia nel 1835, cedette al nipote la direzione della scuola (cfr. più oltre, la nota 4 di p. 1276). Ricordato spesso in queste memorie, specialmente ai capp. II, X, e XIII: per la sua scuola di Napoli, cfr. Monti-Zazo, op. cit., pp. 157 sgg. 2. Ne *L'ultimo de' puristi*: «Voleva l'efficacia: così chiamava tutte le altre qualità che danno vigore e nerbo e colore, danno il sangue allo stile. Quelli un po' aridi e fiacchi li chiamava *de frigidis et maleficiatis*, e talora diceva: «Manca l'utero»»; ed. cit., p. 232. 3. Così nel ms. Nell'edizione Villari: «Questi». 4. *a sfogliare*: così nel ms. Nell'edizione Villari: «a sfogliare i libri». 5. Riecheggiando Dante, *Inf.*, XXI, 38. 6. *Pisanelli . . . Gasparrini*: Giuseppe Pisanelli (1812-79), esule a Torino fra il '48 e il '60, poi deputato al Parlamento e ministro

dei più valorosi. Noi stavamo agli ultimi posti, tra la moltitudine. Il Marchese era tra i maggioranti che gli facevano corona, vivace, faceto, sempre fresco. Si correggeva un periodo di Cornelio Nepote voltato in italiano. Il Marchese faceva un minuto esame delle parole, parte benedicendo, parte scomunicando. — Questa è parola poetica, questa è plebea, questa è volgare, questa è troppo usata, l'è un arcaismo, l'è un francesismo. — Accompagnava queste sentenze con lazzi, motti, esclamazioni e pugni sulla tavola. Io ne aveva la testa intronata. Poi si lesse un lavoro, e ciascuno de' maggioranti a dir la sua, tra il profondo silenzio della moltitudine. Finalmente si fece la lettura. Francesco Costabile avea bella presenza, bella voce; leggeva bene, interrotto dalle esclamazioni del Marchese, il quale di rado faceva qualche osservazione, ma rivelava con impeto le sue impressioni, e le travasava nei nostri petti. Non voleva esser detto maestro, né che il suo studio si chiamasse scuola; né che le sue conversazioni si chiamassero lezioni. Quelle due o tre ore passarono per me velocemente; e mi tardava, giunto a casa, che tornasse l'ora del marchese Puoti.

della Giustizia nei ministeri Farini e Minghetti. Cfr. F. Pepere, *Della vita e delle opere di G. Pisanelli*, Napoli 1889. Per i rapporti del De Sanctis con lui, si vedano le lettere del '63 ad A. C. De Meis, in *Ricerche e documenti desantisiani*, VI cit. Giuseppe De Vincenzi (1814-1903), deputato dal '61, poi senatore, fu ministro dei Lavori pubblici col Ricasoli e col Lanza. Cfr. G. De Caesaris, *Medaglioni abruzzesi*, Teramo 1913, pp. 93-124. Emidio Cappelli (1806-68), «ricco signore abruzzese, assai colto, molto versato nel latino e nell'italiano» (cfr. *La scuola cattolico-liberale*, ed. cit., p. 66), di idee moderate, fu deputato per l'ottava legislatura. Sul suo poemetto *La Bella di Camarda*, si veda anche P. Calà Ulloa, op. cit., vol. II, pp. 56-7. Vincenzo Torelli (1807-84), padre dell'autore de *I mariti*: direttore dell'«Omnibus» (1833), dell'«Omnibus pittoresco» (1838) e della strenna «La sirena» (1845-64; nelle lezioni citt.: «Poi venne *La sirena* del Torelli, più flessibile, più accomodata ai tempi che seguirono»; ed. cit., p. 59). Su di lui, cfr. A. Zazo, *Il giornalismo a Napoli nella prima metà del secolo XIX*, Napoli, s. a., pp. 88-92. Cesare Dalbono (1812-89), direttore dell'Istituto di Belle Arti di Napoli e scrittore «notevole per erudizione e purezza di forma» (cfr. lezioni citt., *ibid.*, p. 196). Pubblicò un *Quadro storico delle due Sicilie* (1838) e numerosi saggi, apparsi negli «Atti dell'Accademia reale di Napoli», raccolti poi nel volume, postumo, *Scritti vari*, con prefazione di F. S. Arabia (Firenze, Le Monnier, 1891). Su di lui, cfr. B. Croce, *Letteratura della nuova Italia*, vol. V, Bari 1939, pp. 392-3. Leopoldo Rodinò (1810-82), tra i più devoti al Puoti, di cui continuò la tradizione nella pratica didattica: cfr., fra l'altro, la sua *Grammatica novissima*, ricomposta sopra quella compilata nello studio del Puoti, Napoli 1853, e la *Grammatica popolare della lingua italiana*, ivi 1859. Guglielmo Gasparrini (1804-66), professore nell'Università di Pavia, dove fu esule dopo il '48, e poi di Napoli.

Uso alle *Notti* di Young e a *Jacopo Ortis* e alle *Notti Romane* del Verri,¹ quel dire semplice e sgrammaticato del Villani non mi entrava.² Ma quando vidi una eletta schiera di giovani sobbarcarsi a quelle letture, e professare quelle dottrine del Puoti con entusiasmo di novellini, mi dovetti persuadere che Francesco Costabile ne sapeva più di me, e ch'io era un ignorante, e doveva rifare i miei studi. Il desiderio di comparire, e di piacere al Marchese e di attirare i suoi sguardi entrava in gran parte nella mia persuasione. E lasciai lì studi di filosofia e di legge, e letture di commedie, di tragedie e di romanzi e di poesie, e mi gittai perduto tra gli scrittori dell'«aureo trecento». Con la foga del novizio divoravo da un capo all'altro un libro intero, e non ristetti, finché non ebbi sfogliati un gran numero di quei volumi. Invano Costabile gridava, che si dovesse leggere con ordine e notare i più bei modi di dire. Prima di darci un libro nuovo, voleva vedere il quaderno del libro letto. Io voleva ch'egli credesse alla mia parola; e quando si ostinava, improvvisava un notamento di frasi da un giorno all'altro. Talora mi faceva il tiranno, e io che poco credevo alla sua divinità, andavo lacrimoso dal Marchese e me ne richiamavo con lui. Nella mia malizia cercavo qualche motto o parola o frase ch'era in grazia del Marchese, ed egli andava in sollucchero, e mi diceva: — Bravo! — C'era tra i giovani una gara a chi salisse più in grazia del Marchese; i più diligenti andavano a lui anche il mattino; si chiacchierava, si leggeva, si copiava, si correggeva errori di stampa; io ci avevo acquistato l'occhio, e il Marchese mi voleva presso di sé il mattino per la correzione dei *Fatti di Enea*, ristampati e annotati da lui.³

Il regno di Costabile durò poco: si seccò dell'ufficio, e il Marchese si seccò di lui, che andava ricalcitando con moti d'impazienza. Successe l'abate Meledandri,⁴ un pugliese falso e astuto,

1. *Notti* ... *Verri*: nel capitolo II: «Soprattutto ero molto innamorato delle *Notti* di Young, e recitavo con grande enfasi i pezzi più rumorosi». Per un accenno ai *Night Thoughts* in relazione alle *Notti romane*, cfr. *Storia*, p. 770, e, per il romanzo del Verri e per l'*Ortis*, le lezioni giovanili, in *Teoria e storia della letteratura*, a cura di B. Croce, Bari 1926, vol. I, pp. 248-51.
2. *quel dire* ... *entrava*: anche nelle medesime lezioni della prima scuola napoletana: «Per lingua Villani avanza tutti, quantunque vizioso in sintassi. E vissuto tra francesi, molte voci ne tolse oggi ributtate»; *ibid.*, p. 69.
3. *I Fatti d'Enea estratti dall'Eneide e ridotti in volgare, testo di lingua, con annotazioni di B. Puoti*, Napoli 1834.
4. Così nel ms. Nell'edizione Villari e successive: «l'abate M.». Ne *L'ultimo de' puristi*: «i suoi più valenti discepoli, come un abate Meledandri, un Pessolani, vivuti senza infamia e senza lode»; ed. cit., p. 234.

che s'insinuava come serpente, lisciando e adulando, e s'imponneva con arroganza ai minori. I compagni l'odiavano di gran cuore; ma nessuno fiatava per tema del Marchese, che l'aveva caro per quel suo fare ipocrita di Madonna con gli occhi bassi.

Io non gli avevo invidia, perché mi pareva troppo alto; ma sentivo per lui una grande antipatia. Egli se n'era accorto, e aveva di me qualche gelosia, massime quando con le mie letture lo accoppiava, tra le risa del Marchese. Secondo il mio costume, in un anno mi avevo¹ messo in corpo più roba che non potessi digerire. Avevo i miei favoriti, Agnolo Pandolfini,² Domenico Cavalca, Jacopo Passavanti, ch'erano per me gli dei maggiori, circondati dalla turba delle minori divinità. Sapevo «per lo senno a mente»³ un'infinita quantità di modi e di frasi, che mi rimanevano impressi senza ch'io dovessi trascriverli; era divenuto loquace e presuntuoso, e la sera e la mattina faceva sempre nuove osservazioni, e il Marchese mi rideva, e Meledandri si faceva verde. Ben presto uscii dalla moltitudine, e andai tra gli Eletti. Il mio piacere non fu intero, perché Giovannino era rimasto indietro col naso lungo. Zio Pietro venne al Marchese, sicché una quindicina di giorni dopo venne⁴ tra gli Eletti anche Giovannino. C'era lì molti giovani valorosi, come i fratelli Del Giudice, Gatti, Cusani, Ajello, Florio, Capozzi.⁵ Il Marchese cominciò

1. *mi avevo*: così nel ms. Nell'edizione Villari: «mi ero». 2. *Pandolfini*: intende il trattato *Del Governo della famiglia*, che era stato ristampato dal Puoti, Napoli, De Stefano, 1835. Ma, a riguardo, cfr. *Storia*, p. 377 e relativa nota 4. 3. Riecheggiando ironicamente la fraseologia di stampo purista: cfr. anche P. Villari, pref. a *Memorie e scritti di Luigi La Vista*, Firenze 1863, p. x. L'espressione è registrata nella Crusca fino al Galilei. 4. *venne*: così nel ms. Nell'edizione Villari: «fu». 5. *Del Giudice... Capozzi*: Francesco, medico, e Giuseppe Del Giudice, impiegato nel Grande Archivio di Napoli e editore del *Codice diplomatico* di Carlo I e Carlo II d'Angiò (Napoli 1863). Per il Gatti, il Cusani, l'Ajello e il Florio, tutti seguaci del nuovo culto hegeliano, si vedano le lezioni sulla letteratura nel secolo XIX, *La scuola cattolico-liberale*, ed. cit., pp. 104 e 129-31. Stanislao Gatti, fondatore e direttore del «Museo di letteratura e filosofia» (1841), organo dell'eclettismo e dell'hegelismo napoletano, dette alle stampe le traduzioni con commento della *Cronica* di Falcone Beneventano (1845), del *Bhagavadgita* e della *Poetica* aristotelica (1859), e due voll. di *Scritti varii di filosofia e letteratura* (1861), in cui raccolse gli articoli pubblicati via via nel «Museo». Su di lui e sul Cusani, la personalità più notevole del gruppo, cfr. G. Gentile, *Dal Genovesi al Galluppi*, ed. cit., pp. 284 sgg. A Stefano Cusani (1816-46), lo stesso De Sanctis riconosceva maggiore ingegno filosofico e maggior vena poetica (cfr. queste memorie, cap. XXI e le lezioni del '72-73 sulla poesia napoletana di quegli anni, in cui analizza due suoi sonetti, apparsi ne «L'iride» del 1841; *La scuola cattolico-liberale*, ed. cit., pp. 129-31). Giambattista Ajello (1815-60), insegnante pri-

a domandare il mio avviso intorno ai lavori, e io parlando in pubblico, cominciai a moderare la mia foga, a battere sulle finali, a spiccar bene la voce, ad accentuare e intonare, secondo il senso; mi tolsi in gran parte quel vizioso leggere e parlare che mi faceva balbutire. Questo era un grande progresso.

Una sera il Marchese volle si scrivesse una novella. Doveva essere la storia d'una donna sventurata. Io ci pensai molto. Trovai in un dizionario geografico tra i villaggi di Firenze indicato Signa. Non so perché, questo nome mi piacque, e posi là il teatro del fatto. Dissi poi: «Che nome darò a questa donna?». E le diedi il nome di mia madre, e la chiamai Agnese.¹ L'orditura era molto semplice; ma tutto era insipido, e non c'era altro sapore che di frasi. Pure, piacque infinitamente, e la mia riputazione fu assicurata, e fui annoverato tra gli scrittori esimii o eccellenti, come si diceva. Serbai quella novella tra le mie carte più prelibate; per lungo tempo mi parve quello un capolavoro.

Presi a poco a poco lo stile del Marchese, con un po' di affettazione, come sogliono fare gl'imitatori. Quello stile consisteva in una certa scelta di parole solenni o nobili, non logore dall'uso, e non troppo antichate, e in un certo periodare non troppo complicato o alla boccaccevole, ma pur sostenuto, solenne, copioso. I periodetti il Marchese non poteva digerirli; e quello scrivere alla francese chiamava uno stile a singhiozzi. Non perciò andava sino al Boccaccio, ma teneva una cotal via di mezzo, che rendeva il suo periodare spedito e semplice. — Ma in che consiste questa via di mezzo? — domandavano. E il Marchese alzava le spalle e diceva: — Con lo scrivere s'impara a scrivere; e poi ci vuole un certo genio per imparare il secreto. — Quel secreto io l'aveva imparato. Scrivendo tutte le mattinate sotto la sua dettatura, mi erano rimasti

vato fino al '48, poi vissuto in miseria fino alla morte; dei suoi scritti, in particolare si vedano i *Discorsi di storia e letteratura* (Napoli 1850). Cfr., su di lui, l'articolo di C. Dalbono, in *Scritti varii* citt., pp. 47-60. Giuseppe Florio (1818-89?), impiegato nel Grande Archivio, pubblicò alcuni versi ne «L'iride». Quanto al Capozzi, non è da escludere si tratti di Enrico Capozzi, ricordato dal De Sanctis fra i suoi scolari di qualche anno dopo nella prima parte del cap. xxvi, da noi omessa: conservatore delle ipoteche di Avellino e deputato per la nona legislatura; zio del «Re Michele» (cfr. *Un viaggio elettorale*, p. 1258). 1. *Agnese*: nel ms. seguiva, poi depennato: «nome a me carissimo, e che più tardi venne dato all'unica mia nipote, da me amata e prediletta, e che ora (è qui presente raccogliendo) scrive sotto la mia dettatura questi ricordi».

impressi certi suoi modi favoriti, certi suoi giri di frase, certe costruzioni convenzionali, e avevo imparato a girare il periodo secondo la sua maniera, sicché dicevano ch'io gli avevo rubato il segreto. Il Marchese finì che non sapeva più fare senza di me, e mi cercava con l'occhio e mi chiamava il suo collaboratore. Giovannino ed io divenimmo correttori di stampe. Io me ne tenevo, e mi stimavo infallibile, quando un dì il proto della stamperia m'indicò innanzi al Marchese parecchi errori sfuggiti ai miei occhi pazienti, e m'insegnò la modestia.

Il direttore della stamperia era un tal Gabriele¹ De Stefano, che si teneva da più del marchese Puoti, e abusando della mia docilità, mi faceva scrivere seco, dettando prefazioni e lettere. Un dì avevo scritto su d'una busta un indirizzo, preceduto dalle sacramentali «A S. E.» che dovevano significare: «A sua eccellenza». Egli trovò che quelle lettere erano troppo sopra, e mi fece² un rabbuffo, e disse: — Sapete voi cosa significano queste tre lettere? significano: asino senza educazione. — Io feci col petto indietro, come avessi ricevuto un colpo di pugnale, e non ci andai più, e anche oggi quel motto me lo sento sonare nell'orecchio.

Mi strinsi sempre più col Marchese. Nelle³ sue annotazioni di lingua e di grammatica ai *Fatti di Enea*, soleva dire: — Cosa ne dice Francesco? — Io era divenuto una specie di autorità e il Marchese mi consultava⁴ nelle cose della lingua e della grammatica, come diceva. M'era venuta la frenesia degli studi grammaticali. Avevo spesso tra mano il Corticelli, il Buonmattei, il Cinonio, il Salviati, il Bartoli, il Salvini, il Sanzio,⁵ e non so quanti altri dei più ignorati. M'ero gittato anche sui cinquecentisti, sempre avendo

1. *Gabriele*: propriamente Raffaele De Stefano, che stampò varie opere del Puoti e, nel 1836, l'edizione delle *Vite* del Cavalca, curata dal De Sanctis.

2. *erano . . . mi fece*: così nel ms. Nell'edizione Villari: «erano messe troppo sopra, e fece».

3. *Nelle*: così nel ms. Nell'edizione Villari: «Nel fare le».

4. *e . . . consultava*: così nel ms. Nell'edizione Villari: «che il Marchese consultava».

5. *Corticelli . . . Sanzio*: cfr. il discorso di apertura del corso del 1839, pubblicato in *Nuovi saggi critici* (1872); ora in *Memorie e scritti giovanili*, ed. cit., vol. 1, pp. 255 sgg., e le contemporanee lezioni di storia della grammatica; *Teoria e storia*, vol. 1, pp. 37-41. Per il Corticelli, il Buonmattei e il Bartoli, si veda *Storia*, pp. 567 e 571 e relative note 1 e 3. Delle altre opere grammaticali, intende le *Osservazioni della lingua italiana* (1644) di Marcantonio Mambelli, detto il Cinonio, dalle quali il Puoti desunse il suo *Trattato delle particelle della lingua italiana* (Napoli 1838); gli *Avvertimenti della lingua sopra il Decameron* (1584) del Salviati; i *Discorsi accademici* (1695) e le *Prose toscane* (1715) del Salvini; e il *Minerva, sive de causis linguae latinae comentarius* (1587) di Francesco Sanchez.

l'occhio alla lingua. Il Gelli, il Giambullari, il Firenzuola, il Caro, il Castiglione, mi deliziavano. Nessuno dei miei compagni aveva tanto letto. E poi, ciascuno aveva le sue faccende; a molti quella scuola era una parentesi. Per me la mia faccenda era quella; non pensavo ad altro; stavo le intere giornate correggendo bozze di stampa, sfogliando dizionari e grammatiche. E a poco a poco, senza ch'io me ne accorgessi o ci pensassi, mi trovai il segretario e il favorito del marchese Puoti. Quello a cui prima non poneva la mira, come a cosa troppo alta, parve allora a me e a tutti cosa naturalissima. Non ch'io surrogassi qualcun altro; nessuno lasciò il suo ufficio; l'abate Meledandri stava sempre¹ lì col suo piglio beffardo e insolente. Il nome era pur quello, ma sotto al nome non c'era più la cosa. Il Marchese perdeva la pazienza, e l'interrompeva spesso. Una sera ch'egli faceva la lettura, il Marchese era di pessimo umore, e lo correggeva aspramente, ripigliando la parola letta e pronunziandola lui, accompagnando la correzione² con un certo suo intercalare favorito, che moveva a riso tutti. L'abate sbuffava, e non trovava loco, e non potendo più tenersi, uscì a dire: — Ma insomma ora debbo alzare la voce, ora no, debbo abbassarla; non so come uno si debba regolare con voi. — Guardammo al Marchese, e ci pareva che stesse lì lì per avventarsigli e pigliarlo pel collare; ma si contenne, e gli fece un'ammonizione senza intercalare, fredda e dura. Da quel dì Meledandri perdette autorità. Ritornò poi in Castellaneta, sua patria, e non ne seppi più notizia.

Il Marchese era tutto intento a compilare una grammatica a uso dei giovanetti, e si giovava dei miei studi e della mia erudizione.³ Mi presentò alla sua famiglia, e più volte mi tenne a pranzo seco. Mi avevano posto per soprannome il grammatico. Io me ne teneva, e andava con la testa alta.

XI. SOLO

In quell'anno non potevo andare dal Marchese così di frequente, come per lo passato.⁴ Non mancavo alle mie lezioni la sera; ci

1. *sempre*: così nel ms. Soppresso dal Villari. 2. Così nel ms. Nell'edizione Villari: «ripigliando la correzione». 3. *una grammatica . . . erudizione*: le *Regole elementari della lingua italiana* (1833). L'aiuto prestatogli dal De Sanctis e dal Rodinò è ricordato dal Puoti nella prefazione all'ottava edizione (1839). Nel periodo che segue, nel ms.: «tenne»; nell'edizione Villari: «volle». 4. *In quell'anno . . . passato*: nel 1834-35 o, più probabilmente,

andavo regolarmente tutti i giovedì e le domeniche, e lavoravo sempre con lui alla grammatica. Allora il Marchese si faceva assistere da Gabriele Capuano, uno degli Eletti, giovane di famiglia patrizia, di una educazione squisita, e bravo amico, al quale mi affezionai molto.¹ Aveva quel certo sorriso di distinzione che esprime un'inconsciente superiorità; ma vi univa un così buon garbo, ch'io mi sentivo soggiogato, e pendevo dalle sue labbra. Andavo spesso e volentieri con lui; mi menò in sua casa, e presi a far lezioni di latino a suo fratello Ciccillo.² Mi davano i soliti trenta carlini. Quest'amicizia mi fece molto bene in quello stato solitario dell'anima. Chiuso per natura, con lui mi si scioglieva lo scilinguagnolo, mi veniva la chiacchiera. Pure, quel suo contegno più cortese che affettuoso mi rendeva timido; non c'era abbandono.

In queste lezioni private avevo più piacere che in quelle date in classe a casa mia. Il mio naturale affettuoso era più appagato in conferenze, nelle quali il linguaggio di maestro era mescolato con l'accento d'amico. Ma uno dei miei più vivi piaceri era il fare grandi passeggiate da solo a solo, cosa tanto più cara quanto più rara. D'ordinario andavo per Capodimonte, e talora mi facevo una camminata a piedi fino a Portici o alla punta di Posilipo o su al Vomero. Camminavo frettoloso, a testa bassa, abbandonato alla immaginazione, e facevo la faccia brutta quando qualcuno mi si avvicinava. Andavo occhieggiando qua e là, ma con lo sguardo distratto, senza scopo: ero tutto dentro di me. Talora qualcuno più ostinato mi si attaccava a' panni, e voleva per forza entrare in conversazione. Io non era buono a parlare di altro che di studi, e mi ci riscaldavo e gridavo forte e gestivo ancora più, a gran sorpresa e noia del mal capitato, che andava via pensando: costui è troppo grand'uomo per me. I discorsi di moda e di avventure ga-

nel '35-36. A quel tempo il De Sanctis diciottenne aveva preso a dirigere la scuola privata dello zio Carlo. Si vedano i capitoli ix e x di queste memorie e, nel nostro volume, *Un viaggio elettorale*, p. 1238. 1. *Capuano . . . molto*: autore della biografia del Poliziano, premessa alle *Rime* curate dal Puoti, Napoli, De Stefano, 1837. Su di lui cfr. la lettera dello stesso Puoti a Luigi Fornaciari, in data 7 maggio 1836; in *Epistolario*, ed. cit., p. 113. 2. *Ciccillo*: con ogni probabilità quel Capuano (Francesco), che figura nell'elenco dei suoi scolari per l'anno '40-41 nel taccuino lasciato dal De Sanctis in casa Guzzolino nel 1850, al momento dell'arresto (cfr. M. Mandalari, *F. De Sanctis nell'intimità*, in «Nuova Antologia» del 16 agosto 1908, e B. Croce, preambolo a *Teoria e storia* cit.).

lanti, i sozzi parlari mi seccavano: giungevano appena al mio orecchio. Anche quel parlar dei fatti altrui, quel contare le scempiaggini o le monellerie di questo e di quello, mi trovava distratto.

I momenti più deliziosi li passavo nella scuola del Marchese. Pochi andavano via; c'erano sempre nuovi venuti; la discussione de' lavori mi allettava; la lettura era sempre di cose nuove; più che una scuola, pareva quello un trattenimento letterario; era una varietà, quasi uno svago nella monotonia della mia vita. Il Marchese s'era un po' infastidito de' novizii, e si volgeva più volentieri agli Eletti e agli Anziani; la moltitudine ci stava come gli spettatori nella platea. Cominciavano i trecentisti a esser messi in disparte; si venne al Quattrocento e al Cinquecento, e anche un po' al Seicento. Quelle letture fatte alla buona, accompagnate dai gesti e dalle esclamazioni del Marchese, facevano in me una impressione incancellabile. Non avevo letto ancora nulla del Poliziano; una sera furono lette alcune delle sue ottave con ammirazione di tutti; il Marchese non potea stare fermo e dava di gran pugni sul tavolo; anche oggi mi sta nell'orecchio quella musica che ci rapiva tutti, maestro e discepoli. Il Boccaccio e Dante e il Petrarca erano serbati per le frutta, come diceva il Marchese, e voleva dire che s'avevano a leggere in ultimo. Ma l'ordine era rotto; gli Anziani avevano preso la mano. Si lesse una predica del Segneri sul giudizio finale;¹ una descrizione della chiocciola di Daniello Bartoli, per il quale sentiva il Marchese un entusiasmo che non giungeva a comunicare: c'era qui il riflesso e l'eco di Pietro Giordani, gran trombettiere a quel tempo del Bartoli. Insieme con questi seicentisti si leggeva la novella del Gerbino o la descrizione della peste o la Griselda del Boccaccio,² e le *Chiare, fresche e dolci acque*, e le tre sorelle sugli occhi di Laura,³ e il celebre *Levommi il mio pensiero*, e parecchi altri sonetti del Petrarca, e i primi canti di Dante, e del *Purgatorio* e del *Paradiso* certi luoghi piccanti, come il Sordello e la collera di san Pietro.⁴ Queste cose che avevo lette da solo, tra molta

1. *predica . . . finale*: cfr. *Quaresimale*, v, «Nel lunedì dopo la prima domenica». Per le «chioccioline» del Bartoli, cfr. *Ricreazione del savio*, libro 1, cap. xi (un brano della descrizione è riportato in *Storia*; cfr. p. 635). Appunto in quel tempo il Puoti aveva pubblicato, del Bartoli, la sua edizione delle *Prose scelte*, 3 voll., Napoli 1835. 2. Cfr. *Decam.*, rispettivamente iv, 4, *Introduzione* e x, 10. 3. *tre sorelle . . . Laura*: cfr. *Storia*, p. 48 e relativa nota 2. 4. *Sordello . . . san Pietro*: rispettivamente *Purg.*, vi, 58-151 e vii, 1-63, e *Par.*, xxvii, 19-27.

gente e tra così vive impressioni acquistavano un nuovo sapore.

Non perciò i trecentisti erano dimenticati. Il Marchese, che lavorava a una grammatica, attendeva pure alla pubblicazione di alcuni testi di lingua più a lui cari, come i *Fatti di Enea*, i *Fioretti di san Francesco*, le *Vite dei Santi Padri*.¹ Questi studi di lingua s'erano già divulgati nelle scuole, e si sentiva il bisogno di grammatica e di libri di lettura pei giovanetti. Il Marchese, intorniato dai giovani, attendeva a questo con gran fervore, tormentando dizionarii e grammatiche. Voleva lasciare di sé un'orma durevole pei suoi cari studi; vagheggiava soprattutto una stampa del «soavissimo» Domenico Cavalca, ch'egli per semplicità e affetto metteva innanzi a tutti i suoi contemporanei. Una sera, non so come, gli tornò in mente quel frate suo favorito, e volle, come nei primi tempi, si leggessero alcune sue *Vite*. Fu data lettura di alcuni capitoli del sant'Antonio abate, e delle vite di sant'Eugenia e di santo Abraam romito.² Se i trecentisti fanno spensare, come diceva Alfieri,³ certo è che la loro lettura svegliava gli spiriti più sonnolenti, e vi suscitava immagini, colori, affetti. Nessun libro moderno trovava tanto la via del mio cuore, nessuno aveva quella sincerità e caldezza di sentimento, accompagnata con l'unzione e l'ingenuità del credente. La mia schiettezza quasi ancora fanciullesca, la mia perfetta buona fede, la mia facilità all'entusiasmo mi rendevano atto a cogliere le più delicate gradazioni di quei sentimenti. Mi ricordo anche oggi il tumulto che suscitò nel mio animo la lettura della vita di sant'Alessio, anche oggi mi tocca il core il grido della madre: «Fatemi loco, ch'io vegga quello che ha succhiato le mammelle mie»; e mi sdegno con lei contro i servi «che gli davano le guanciate».⁴ Questi modi di dire non li ho dimenticati più; ma mi è uscito di memoria tutto quel frasario convenzionale, che piaceva alla scuola, e che fu raccolto con tanta pena nei miei quaderni. Quel sant'Alessio non mi lasciò più, mi correva appresso dove ch'io fossi. Una sera mi sentivo così tristo, che non volli uscire di casa insieme coi miei cugini, che passavano la serata presso zia Marianna.⁵ E sempre quel

1. Per i *Fatti d'Enea*, cfr. p. 1272 e relativa nota 3. L'edizione del Cavalca, 4 voll., Napoli 1838-40; quella dei *Fioretti*, Parma 1842, ristampata a Napoli nel '43. 2. *Vite dei SS. Padri*, ed. Puoti, voll. I, pp. 10 sgg., II, 163 sgg. e I, 71 sgg. In proposito si veda *Storia*, p. 101 e relativa nota 4. 3. *come diceva Alfieri*: a proposito delle sue letture dei testi di lingua; cfr. *Vita*, epoca IV, cap. I. 4. *Vite*, ed. cit., vol. II, p. 135. Cfr. anche *Storia*, p. III. 5. *zia Marianna*: la «perpetua» dello zio Carlo, arbitra della casa e con un largo ascen-

sant'Alessio mi stava innanzi, e pensai di scrivere una tragedia sopra questo argomento. La *Merope* del Maffei, il *Saul* dell'Alfieri, l'*Aristodemo* del Monti erano letture fresche, celate al Marchese; e feci la tela, e notai i personaggi, e caldo caldo, scrissi in poche ore il primo atto. Ci sentivo un gusto che mi alleggeriva l'umore; quegli endecasillabi mi venivano facilissimi sotto la penna. Parecchi giorni non pensai, non sentii che di Alessio: secondo il mio costume nessun'altra cosa mi voleva entrare in capo. Così in men che due settimane, quasi di un sol fiato, arrivai alla fine. Non mancavano le tirate e le descrizioni; pur qualche cosa era lì che mi veniva dal cuore.

Avevo stretto amicizia con Enrico Amante,¹ che abitava in un piccolo quartierino a Porta Medina, insieme con suo fratello Alberico. Egli era studente di legge, aveva fatto buoni studi di diritto romano, conosceva assai bene il latino e scriveva l'italiano latinamente. Il suo autore era Giambattista Vico; gli aveva fatto molta impressione quell'opuscolo sull'antica sapienza italica.² Vedeva l'Italia in Roma; sembrava un antico romano italianizzato. Parlava come scriveva, alla maniera di Tacito, breve e reciso; era ingenuo e sincero nei suoi sentimenti. Ammirava tutto ciò che è grande e forte; sognava il risorgimento della gente latina, libertà, gloria, grandezza, giustizia. Odiava plebe e preti; c'era in lui anima fiera di patrizio. Lo studio dell'antichità aveva lasciato orme profonde in quello spirito giovanile; quei sentimenti non gli venivano da un'ammirazione classica o rettorica, ma erano connaturati con lui, fatti sua carne e suo sangue. Non mi ricordo come ci vedemmo e

dente sui propri pseudonipoti. Nel capitolo III, a lei dedicato: «Verso il tardi si andava noi e lo zio a visitarla, e si passava la sera allegramente». 1. *Enrico Amante*: di Fondi (1816-83), giurista e magistrato, senatore dall'80, negli anni avanti il '48 tenne a Napoli una scuola privata di diritto e pubblicò, del suo Vico, la traduzione del *De universi juris* (Napoli 1841). Nel saggio *L'ultimo de' puristi*: «Sopravvenne Cousin, poi Hegel. Qual rivoluzione in pochi anni! Simbolo di essa fu Vico redivivo, interpretato pubblicamente dal professore Amante, letto, ammirato, citato dappertutto»; ed. cit., p. 237. Su di lui, cfr. B. Amante e R. Bianchi, *Memorie storiche di Fondi*, Roma 1903, pp. 346-84. Nel dicembre dell'81, il *De Sanctis* gli scriveva: «Mi faresti cosa grata a notarmi in qualche foglio di carta tutti quei particolari e quegli aneddoti della mia vita che ti ricordi. Vorrei sapere in quale anno abitammo insieme, e tante altre cose che tu mi puoi dire. Ho fatto già un capitolo sulla nostra prima conoscenza»; in *Ricerche e documenti desanctisiani* citt., fasc. VIII (1915), p. 14. 2. quell'opuscolo . . . italica: il *De antiquissima italorum sapientia*.

conoscemmo; fatto è che nacque tra noi quella rara comunione di anime che non si rompe se non per morte. A me parevano molto esagerate le sue opinioni; ma quella sua bontà e sincerità mi vinceva, e in quelle sue stesse esagerazioni trovavo una grandezza morale e una caldezza di patriottismo che mi destavano ammirazione. Andavo spesso in casa sua, e mi ci sentivo più tranquillo, più disposto al lavoro; gli parlavo de' miei studi, del marchese Puoti. Egli aveva poca inclinazione alle cose letterarie; quella lingua ferrea di Vico gli piaceva più che tutti i lisci e gli ornamenti; non capiva a che fosse buona la poesia. Pure, la mia coltura letteraria, la mia varia erudizione, la sincerità delle mie opinioni e de' miei sentimenti, la vivacità dell'ingegno e della parola me lo tenevano legato. In certi momenti che avevo nel core qualche puntura, mi sentivo alleggerire sfogandomi con lui. Presto divenne il mio amico intimo e confidente. Gli volevo leggere la mia tragedia; ma non osai, sapendo in quanto dispregio avesse poeti, frati e santi. Era in lui più virilità che tenerezza; io capivo istintivamente che non potea piacergli quel lirismo sentimentale di sant'Alessio. — Non so che gusto ci è a leggere questi frati Guido e frati Cavalca — mi disse una volta. La differenza di opinioni e di caratteri generava calde discussioni che stringevano ancora più la nostra amicizia.

Intanto Giacomo Leopardi era giunto tra noi.¹ Avevo una notizia confusa delle sue opere. Anche di Antonio Ranieri non sapevo quasi altro che il nome.² Il Marchese citava spesso con lodi l'abate Greco, autore di una grammatica, il marchese di Montrone,³ il Gargallo, il padre Cesari, il Costa⁴ e sopra tutti essi Pietro Gior-

1. *Leopardi . . . tra noi*: in realtà, era a Napoli dal 2 ottobre 1833. 2. Tornato a Napoli col Leopardi, dopo anni di assenza, Antonio Ranieri (1806-88) pubblicò la sua prima opera di qualche risonanza, il romanzo *Ginevra o l'Orfana della Nunziata*, solo nel 1839. 3. *Greco . . . Montrone*: nelle lezioni sulla letteratura nel secolo XIX: « Il progresso è che da una letteratura rettorica, musicale, fantastica . . . passiamo già a quella nuova scuola classica, di cui Gaetano Greco ed il marchese di Montrone davano i primi segni in Napoli, più tardi seguiti dal marchese Puoti »; *Mazzini e la scuola democratica*, Torino 1951, pp. 97-8. Il Greco (1767-1856), insegnante nelle scuole militari di Napoli, autore delle *Istituzioni grammaticali della lingua italiana* e dell'*Avvertimento del parlare e scrivere correttamente la lingua italiana* (Napoli 1820); Giordano de' Bianchi Dottula, marchese di Montrone (1775-1846), profugo a Napoli dopo il 1815, autore del discorso *Su lo stato presente della lingua italiana* (1827). Le sue *Opere* furono edite a cura del Puoti, 3 voll., Napoli 1847. Su di lui, cfr. P. Vitucci, *Il marchese di Montrone*, Bari 1899. 4. *il Gargallo . . . Costa*: tra i maggiori nomi, col Gior-

dani. Tra' nostri citava pure il Baldacchini, il Dalbono, il Ranieri, l'Imbriani.¹ Di tutti questi non avevo io altra conoscenza se non quella che mi veniva dal Marchese. Una sera egli ci annunciò una visita di Giacomo Leopardi; lodò brevemente la sua lingua e i suoi versi. Quando venne il dì, grande era l'aspettazione. Il Marchese faceva la correzione di un brano di Cornelio Nipote da noi volgarizzato; ma s'era distratti, si guardava all'uscio. Ecco entrare il conte Giacomo Leopardi. Tutti ci levammo in piè, mentre il Marchese gli andava incontro. Il Conte ci ringraziò, ci pregò a voler continuare i nostri studi. Tutti gli occhi erano sopra di lui. Quel colosso della nostra immaginazione ci sembrò, a primo sguardo, una meschinità. Non solo pareva un uomo come gli altri, ma al disotto degli altri. In quella faccia emaciata e senza espressione tutta la vita s'era concentrata nella dolcezza del suo sorriso. Uno degli Anziani prese a leggere un suo lavoro. Il Marchese interrogò parecchi, e ciascuno diceva la sua. Poi si volse improvviso a me: — E voi cosa ne dite, De Sanctis? — C'era un modo convenzionale in questi giudizi. Si esaminava prima il concetto e l'orditura, quasi lo scheletro del lavoro; poi vi si aggiungeva la carne e il sangue, cioè a dire lo stile e la lingua. Quest'ordine m'era fitto in mente, e mi dava il filo; era per me quello ch'è la rima al poeta. L'esercizio del parlare in pubblico avea corretto parecchi difetti della mia pronunzia, e soprattutto quella fretta precipitosa, che mi faceva mangiare le sillabe, ballare le parole in bocca e balbutire. Parlavo adagio, spiccato, e parlando pensavo, tenendo ben saldo il filo del discorso, e scegliendo quei modi di dire che mi parevano

dani, dell'antiromanticismo. Tommaso Gargallo (1760-1842), Antonio Cesari (1760-1808), l'autore dei dialoghi *Le Grazie* (1813) e *Le bellezze della Commedia di Dante* (1824-25), e Paolo Costa (1771-1836), caro al Puoti soprattutto per il trattato *Della elocuzione* (1827), di cui egli, nel '28, aveva curato la ristampa napoletana. 1. *Baldacchini . . . Imbriani*: Saverio Baldacchini (1800-79), il più «manzoniano» dei classicisti di Napoli. Su di lui, oltre alle lezioni dedicate al romanticismo meridionale (*La scuola cattolico-liberale*, ed. cit., pp. 69-81), si vedano lo studio di E. Santini, *S. Baldacchini*, Barletta 1931, e l'antologia, già ricordata, dei suoi scritti, a cura di E. Cione, Bari 1936. Per il Dalbono, cfr. p. 1270 e relativa nota 6. Quanto all'Imbriani, intende Paolo Emilio (1800-78), poeta, collaboratore del «Progresso» di Giuseppe Ricciardi, dopo il '60 sindaco di Napoli, rettore dell'Università e senatore; se non, come ritiene il Cortese, il padre di lui, Matteo, filosofo e cultore di studi grammaticali, di cui il Puoti tessè l'elogio nella lettera a Salvatore Betti, *In morte di M. Imbriani*, in *Epistolario*, ed. cit., pp. 394-9.

non i più acconci, ma i più eleganti. Parlai una buona mezz'ora, e il Conte mi udiva attentamente, a gran soddisfazione del Marchese, che mi voleva bene. Notai tra parecchi errori di lingua, un «onde» con l'infinito. Il Marchese faceva «sì» col capo. Quando ebbi finito, il Conte mi vollè a sé vicino, e si rallegrò meco, e disse ch'io aveva molta disposizione alla critica. Notò che nel parlare e nello scrivere si vuol porre mente più alla proprietà de' vocaboli che all'eleganza; una osservazione acuta, che più tardi mi venne alla memoria. Disse pure che quell'«onde» coll'infinito non gli pareva un peccato mortale, a gran meraviglia o scandalo di tutti noi. Il Marchese era affermativo, imperatorio, non pativa contraddizioni. Se alcuno di noi giovani si fosse arrischiato a dir cosa simile, sarebbe andato in tempesta; ma il Conte parlava così dolce e modesto, ch'egli non disse verbo. — Nelle cose della lingua — disse — si vuole andare molto a rilento —, e citava in prova *Il Torto e il Diritto* del padre Bartoli.¹ — Dire con certezza che di questa o quella parola o costrutto non è alcuno esempio negli scrittori, gli è cosa poco facile. — Il Marchese, che, quando voleva, sapeva essere gentiluomo, usò ogni maniera di cortesia e di ossequio al Leopardi, che parve contento quando andò via. La compagnia dei giovani fa sempre bene agli spiriti solitari. Parecchi cercarono di rivederlo presso Antonio Ranieri, nome venerato e caro: ma la mia natura casalinga e solitaria mi teneva lontano da ogni conoscenza, e non vidi più quell'uomo che avea lasciato un così profondo solco nell'anima mia.

Conobbi in quel torno un tale Ambrogio C., che si spacciava parente del marchese Puoti. Mi faceva cortesie e lodi, e io, facile all'abbandono, gli dicevo tutti i fatti miei, come si fa a vecchio amico: una facilità di cui mi sono pentito spesso. Mi fece visita, e gli mostrai una montagna di manoscritti miei. C'erano lì dentro compendi di libri filosofici e legali, e trattatelli scolastici, e quaderni di frasi e di sentenze e di pensieri e di proverbi, e i miei scritti giovanili, lettere, novelle, racconti, descrizioni, ritratti, fino la mia tragedia di sant'Alessio. Rimase stupito di quella ricchezza e di tanto lavoro; e mi chiese a prestito tutta quella roba per potervi studiare a suo agio. Non seppi dir di no. Colui studiò, studiò e studia ancora, perché quei manoscritti non sono tornati più, e di lui non ho saputo più notizia. Così rimasi solo per davvero. Quei ma-

1. *Il Torto . . . Bartoli*: cfr. *Storia*, p. 567 e relativa nota 1.

noscritti erano stati i miei compagni nelle ore malinconiche. In casa non mi ci potea più vedere, e già col pensiero dimoravo in compagnia del mio caro Enrico.

XIV-XV. IL COLLEGIO MILITARE E IL CAFFÈ DEL GIGANTE

Un giorno¹ stavamo a pranzo, core a core, Enrico ed io. Fumavano quei bei maccheroni di zita, ed io li divoravo con gli occhi, quando si udì sonare il campanello. — Chi è? chi non è? — Annarella corre e torna subito. — Gli è un signore tutto ricamato d'oro, che vuol sapere se abita qui De Sanctis. — Ma è uno sbaglio — diss'io. — Ricamati d'oro non vengono a casa nostra, — rifletté Enrico — vanno a casa di principi. — E costui dev'essere qualche principe — notai io. — Annarella, digli che ha sbagliato. — Annarella torna, e dice che quel galantuomo non ha sbagliato, e che la casa è questa, e che cerca Francesco De Sanctis, e ha una carta per lui. — Alla buon'ora! Fatti dare dunque questa carta. — Tornò e vidi un plico con un gran bel suggello, che mi fece l'effetto dell'uomo ricamato d'oro, e quasi non volevo romperlo. — Fai presto — gridava Enrico battendo i piedi. E io aprii e vidi il nome del re con tanto di lettere. — Sarà un passaporto — dissi. Ma quando vidi ch'era il decreto di mia nomina a professore del Collegio militare, ci levammo in piè, e ci abbracciammo; e se non era per vergogna di Annarella, ci saremmo messi a ballare, così pazza allegrezza c'invasse. Annarella ci guardava trasognata, con la bocca mezz'aperta, come volesse dire e non dire. — Ah! quel signore! — dicemmo a due, e fummo là dove quel brav'omo ci attendeva. — Grazie, grazie — diss'io con effusione. — *Signori, 'u rialo* —² diss'egli, cavandosi il berretto. Io guardai Enrico, Enrico guardò me: in due potemmo appena fare un carlino. Egli partì borbottando, e forse dicea: — Che *sfe-lienzi*! — E noi ci guardammo, e ridemmo tutti e due, vedendo quel principe ricamato d'oro divenire un usciere gallonato, che faceva il pezzente. Annarella voleva sapere cosa era seguito. — È seguito — diss'io — che domani avrò tanti danari, che non saprò cosa farne. — Eh! ne farete un abito a Rosa, la mia cara figliuola. —

1. *Un giorno*: secondo il taccuino cit., il 26 settembre 1839. In proposito, cfr. B. Croce, *Teoria e storia* cit., pp. 20-1. 2. *'u rialo*: la mancia. Subito dopo, *sfe-lienzi*: qui nell'accezione di « miserabili ».

Glielo promisi; e mangiammo i maccheroni freddi con buonissimo appetito.

Era già qualche mese ch'io dava lezione ai figli del marchese Imperiale, Augusto e Checchino. Giunsi là gioioso, e narrai la mia buona ventura al padre. — Chi è stato il tuo Santo? — mi domandò. Io non capiva. — Il tuo merito è grande, senza dubbio, ma senza Santi non si va avanti. — Io capii, e dissi: — Il mio Santo è stato Basilio Puoti.¹

Quando zio Carlo seppe la mia nomina a professore nel Real Collegio militare, pianse e ricordò ch'egli aveva cominciato la sua carriera professore alla Real Paggeria, dov'era il Collegio di marina. — E Ciccillo, *tomo tomo*, fa il suo cammino — concluse. Una certa apparenza d'insensibilità e una certa tensione nei modi mi avevano procacciato in casa quel nome di *tomo tomo*, e anche di *tomo sesto*.

A me stesso parve gran cosa quella nomina. Forse c'era quel pensiero del mensile fisso, che trae molti agli uffici di Stato; forse era curiosità, come d'una condizione nuova e ignota. Il fatto è che, quando venne il tempo, poco dormii la notte, e con aria impaziente, giunsi in carrozzella nel Collegio.² Trovai al primo corridoio l'aiutante maggiore, un bassotto rugoso, con una cera punto militare, che mi guidò all'ultima camera, a sinistra. Quei ragazzotti si levarono in piè, e io salii alla cattedra posta vicino all'ingresso. — Sedete — gridò l'aiutante maggiore quando mi fui seduto io, e tutti fecero come un sol tonfo, con un rumore eguale. L'aiutante mi fece il saluto militare, e via. Io ero lì, rosso e confuso per la novità, e quelli mi spiavano, cambiandosi cenni birichini con l'occhio. Quando cominciai a parlare, essi mormoravano tutti insieme: — Chiosa, chiosa. — Io non capivo, e stavo lì tra la stizza e la vergogna, e più ero stizzito io, più loro erano impertinenti, e facevano rumore coi piedi, e sghignazzavano, e si bertegeggiavano, guardando me. Quell'ora fissata per la lezione mi parve una eternità. Quando

1. Nella sua qualità di ispettore degli studi letterari nel collegio militare della Nunziatella; cfr. la nota 2 di p. 1268. 2. Sempre secondo il taccuino cit., il mercoledì 13 novembre dello stesso anno. Su codeste prime esperienze d'insegnamento pubblico alla Nunziatella, cfr. N. Marselli, *Gli Italiani del Mezzogiorno*, in «Nuova Antologia» del 15 febbraio 1884, pp. 632-42, e E. Cione, *Il Collegio militare della Nunziatella, illusioni e delusioni d'un critico*, nel vol. *Il paradiso dei diavoli*, Milano 1949, pp. 128-42.

venne l'aiutante, respirai e scesi frettoloso, a capo basso. Quella prima giornata non avea niente di trionfale; pochi badarono a me; l'aiutante mi si mostrò freddo. Aggiungi che l'aiutante mi disse: — Signor maestro — appena con un cenno di capo, mentre si levò il berretto gallonato con un profondo saluto e con un «Signor professore», quando entrava il mio successore. Questa differenza tra maestro e professore non era solo di stipendio, ma di grado e di dignità; ciò che mi pungeva.

La sera, caduto dalle nubi dorate delle mie illusioni, fui in casa di monsignor Sauchelli,¹ maestro come me, e di lettere come me. — Monsignore, — diss'io — i vostri alunni sono così birichini come i miei? — Egli indovinò, e fece una risata, guardandomi con una cera di benignità equivoca, che il sangue mi fuggì dal viso. — Tu hai poco mondo, — disse lui, prendendomi la mano — non occorre che tu la prenda così sul tragico; ti spiegherò io la cosa. — E mi narrò che il mio predecessore era un tal Carlo Rocchi, un povero prete più che sessagenario, messo al ritiro, divenuto zimbello di quei ragazzi vivaci. — Così tu li trovi male avvezzi. Poi, ci sono i soffioni che cospirano contro il marchese Puoti, e fanno la sua caricatura presso quei giovanetti, e dicono che un giorno si lasciò dire che il vero maestro dee far le chiose al libro. Mi sono spiegato? — Capisco perché gridavano: «chiosa, chiosa». — Poi, — disse lui, squadrandomi da capo a piè — tu non hai cera imperatoria; il tuo contegno è troppo umile, troppo semplice; con quei monelli si vuole stare in guardia, essere bene apparecchiato, non andare alla buona. — Seguì snocciolandomi consigli buoni quanto inutili. La natura mi aveva fabbricato così, e a farle contro era peggio.

Il dì appresso andai prevenuto e apparecchiato. Volevo fare l'aspetto imponente; ma in quella imponenza non c'era la calma, e c'era una stizza ridicola. Alzavo la voce, e quelli facevano coro. Talora il baccano era tale, che correva l'aiutante con in bocca un: «Cosa c'è?». Minacciava il piantone; ma quelli così piantati facevano tanti attucci col viso, che ridevano tutti, e io non sapevo perché, e m'irritavo più. Quando io non capivo, facevo un tale atto di sorpresa, e in quella sorpresa c'era tanta bonomia e sincerità, che quelli ridevano più forte: i bricconcelli leggevano sulla faccia

1. Don Antonio *Sauchelli*, l'insegnante che il De Sanctis avrebbe dovuto sostituire, mentre ebbe assegnata la cattedra del maestro Carlo Rocchi: cfr. il taccuino cit. e, per il suo giudizio sul Sauchelli, *Teoria e storia* cit., pp. 33-4.

tutti i miei pensieri. La miopia mia accresceva il disordine, perché vedevo il male spesso dove non era, e castigavo l'uno per l'altro, tra risa, grida e proteste. Allora per la prima volta mi armai il naso di due formidabili occhiali, che a ogni mio movimento brusco ballavano, e mi facevano parere tanto curioso, quel gran coso su quel volto scarno e pallido. Ma feci male il conto, perché ero uso a vivere dentro di me, ed ero così immerso nel mio pensiero, che non potevo distrarre gli occhi e volgerli in giro, e gli occhiali ci stavano per comparsa.

Però, passata la prima foga, m'accorsi che in certi momenti quei giovanetti mi prestavano attenzione, quando sentivano da me qualche fatterello, o qualche spiegazione chiara, o qualche lettura piacevole o commovente, e allora stavano cheti come olio, e talora i più curiosi davano sulla voce ai più impertinenti o distratti. Pensavo: «il torto non è tutto loro, ma è anche un po' il mio, che non so interessarli». E m'ingegnai, e posi tutto il mio insegnamento sulla lavagna per attirare l'attenzione e l'occhio di tutti. Quelle maledette regole grammaticali io le ridussi in poche, moltiplicando le applicazioni e gli esempi, e sempre lì sulla lavagna. Misi una certa emulazione, invitandoli alla mutua correzione. Mi persuasi che quello resta chiaro e saldo nella memoria, che è ordinato sotto categorie e schemi, logicamente. Così nacquero i miei quadri grammaticali, categorizzando, subordinando e coordinando tutto. Mi ricordai i metodi mnemonici di zio Carlo. Se non che, quelli venivano da combinazioni esterne, superficiali e convenzionali, e i miei venivano dall'intimo nesso delle idee. La mia mente abborriva dai fatti singoli e dai metodi empirici, e correva diritto alle leggi, ai rapporti, riducendo i particolari sotto specie e generi. I miei quadri erano appunto una sintesi che si andava decomponendo in analisi, e uno degli esercizi più cari ai giovani era, posta la sintesi, di lasciare ad essi l'analisi, che li svegliava, stimolava l'ingegno, accendeva la gara tra loro. Questi quadri avevano un altro lato buono, che non era materia morta e noiosa nei libri, ma nascevano lì vivi sulla lavagna, formati da me e dai giovani, ciascuno per la sua parte, con una collaborazione paziente. Così non lasciavo un momento d'ozio al loro cervello, e li tenevo piacevolmente avvinti alla lavagna, esercitando a un tempo i sensi, l'immaginazione e l'intelletto, e facilitando in loro i due grandi strumenti della scienza, l'analisi e la sintesi. L'aria della scuola

era mutata; quei giovinetti si pavoneggiavano e facevano la scuola agli altri, insegnando loro tante cose nuove; io poi solleticavo il loro amor proprio, lodando, incoraggiando. In pochi mesi mi sbrigaï della grammatica, e capii che lo studio della grammatica così come si suol fare, per regole, per eccezioni e per casi singoli, è una bestialità piena di fastidio, sì che metteva in furore i giovani, quando sentivano dire: «Ora veniamo alla grammatica». Vedevo pure che la lettura li annoiava terribilmente, e faceva lo stesso effetto sopra di me, mi annoiava terribilmente. In quello studio di parole e di frasi non c'era sugo. Vidi che loro andavano appresso alle cose e non alle parole; e scelsi allora dei brani, nei quali la materia fosse interessante, spiegando loro il senso e il nesso delle idee, e le gradazioni più delicate del pensiero incarnato nelle parole. Posi da banda le analisi grammaticali e l'analisi logica, noiosissime, e feci l'analisi delle cose, a loro gustosissima. Solevo scegliere i luoghi più acconci a lusingare l'immaginazione, a muovere il cuore, saltando spesso i cancelli dell'aureo trecento, e andando giù giù sino a Manzoni. Olimpia e Bireno, Cloridano e Medoro, Eurialo e Niso, la presa di Troia, il pianto di Andromaca, la morte di Ettore, Egisto e Clitennestra, Ifigenia, Lucrezia e Virginia, Olindo e Sofronia, i giardini di Alcina e di Armida, la pazzia di Orlando, la morte di Rodomonte o di Argante, il giardino del Poliziano, il *Mattino* del Parini, il *Saul*, la Lucia, la Cecilia, l'Ermengarda erano letture favorite, che li facevano uscir di sé, ed io, stupito io stesso da queste novità, mi dicevo: «Meno male che il Marchese non ne sa nulla!». Io leggevo bene; la mia voce andava al cuore; quell'ora di lezione, già così lunga, passava con un: «È già finito?». E quei bravi ragazzi restavano scontenti, e domandavano in grazia una mezz'oretta di più, e gli alunni delle altre classi si affollavano all'ingresso, e volevano sentire anche loro. Lasciai pure quei temi soliti di composizione simili a quei testi insulsi di lettura, che si usavano nelle scuole, e che facevano «spensare» Vittorio Alfieri,¹ e seccavano tutti quanti. I miei temi erano letterine o fatterelli, di rado descrizioni, e sempre cavati da cose note e facili. Il difficile, il raro, il complicato, l'epigrammatico, l'indovinello mi è stato sempre antipatico. I più svelti facevano di bei lavoretti. Io soleva staccare periodi buoni e cattivi, e li fissava lì sulla lavagna, e

1. Cfr. p. 1279, nota 3. Qui si riferisce alle considerazioni dell'Alfieri sui temi di composizione; *Vita*, epoca II, cap. II.

ne faceva tema d'interrogazione: ciascuno stava teso a domandar la parola, a fare la sua osservazione. La mia lezione divenne così popolare, che i più grandi, quelli dell'ultimo anno, desiderarono ch'io li esercitassi nello scrivere, e io lo feci ben volentieri.

Così le cose andavano nel Collegio mica male, con soddisfazione mia e dei miei alunni. Scendendo di là, mi andavo a chiudere nel Caffè del Gigante, dove usavano negozianti stranieri, posto nelle sale terrene del palazzo del principe Leopoldo.¹ Erano quattro o cinque stanze ben larghe e ben pulite, cosa rara in Napoli, dove spesso il Caffè non è che una stanza sola. Vi si beveva un caffè buono, del quale io era ghiotto. Ma ciò che mi tirava là erano i giornali francesi. C'erano lì il «Siècle», i «Débats»; c'erano anche, pe' negozianti inglesi, il «Times», il «Morning Post». Scrivevo e pronunziavo il francese poco bene, ma l'intendeva benissimo, e leggevo in un baleno. Trovai nei «Débats» le tornate della Camera dei Deputati e del Senato. Mi ci gittai sopra con avidità. Quella lettura divenne per me come una malattia, che mi si era appiccicata addosso: non potevo starne senza. La domenica, che non c'era tornata, mi sentivo infelice. I miei eroi erano Molé, Guizot, Berryer, Montalembert; ma il mio beniamino era Thiers.² La sua *Storia della rivoluzione francese* mi aveva ubbriacato; quel suo dire didattico e insinuante mi rapiva. C'era nella sua maniera non so che di maestro di scuola, un voler spiegar le cose senz'aria

1. *posto* . . . *Leopoldo*: il palazzo del conte di Siracusa, fratello di Ferdinando II, nell'attuale piazza del Plebiscito. Il Collegio aveva ed ha tuttora sede a Pizzofalcone, in via Monte di Dio. 2. *Molé* . . . *Thiers*: le figure dominanti della Monarchia di Luglio: Louis-Mathieu Molé (1781-1855), ministro degli Esteri nel primo ministero di Luigi Filippo, presidente del Consiglio dal '36 al '39; François Guizot (1787-1874), prima ministro col Molé, poi passato all'opposizione, aveva già pubblicato l'*Histoire générale de la civilisation en Europe* (6 voll., Parigi 1828-30); il legitimista Pierre-Antoine Berryer (1790-1868); Charles Forbes de Montalembert (1810-70), *leader* del partito cattolico e membro della Camera dei Pari dal 1835 (cfr. le lezioni cit.: «Berryer e Montalembert si facevano perdonare l'uno il legitimismo, l'altro il clericalismo con larghe professioni di fede in senso liberale»; *La scuola cattolico-liberale*, ed. cit., p. 292); Adolphe Thiers (1797-1877), presidente del Consiglio nel '40. Per le vicende politiche francesi di quegli anni, si veda anche il capitolo xx. Nel saggio *L'ultimo de' puristi*: «Lamennais, Thiers, Cousin, Villemain, Guizot . . . si leggevano con l'avidità e il sapore del frutto proibito»; ed. cit., p. 237. L'*Histoire de la révolution* del Thiers era apparsa nel 1826. Su di lui si veda anche l'articolo commemorativo, pubblicato nel «Diritto» di Roma il 14 settembre '77 e compreso nella seconda edizione dei *Nuovi saggi critici* (1879).

però di pedagogo, anzi facendosi piccino per meglio conquistare i suoi uditori. Sentivo in lui confusamente qualche cosa che rispondeva alla mia natura. Il mio genio mi tirava sempre all'opposizione, alla minoranza. Avevo poca simpatia però con l'enfasi nebulosa di Odilon Barrot, e con gl'impeti a freddo di Ledru-Rollin.¹ Stavo così profondato in quelle letture, che non vedevo altro, non udivo niente. Non era già un'attenzione letteraria solamente; io ci portava un'emozione e una passione, come fossi un francese, e mi trovassi lì, e prendevo parte per l'uno o per l'altro. Giunto appena nel Caffè, la mia impazienza era vivissima, e mentre bevevo, divoravo già con gli occhi il giornale. Quei maledetti vecchi negozianti mi facevano crepare di rabbia con la loro flemma. Quando prendevano un giornale, non lo lasciavano più. Io mi rodevo e dicevo tra me: Pezzo d'asino! mi pare quasi che stia lì compitando le lettere. Altro che mezz'ora! Io contavo i minuti, e mi pareva che stessero lì le ore intere.

Un giorno vidi uno di quei cotali, e mi presi in fretta il giornale, mentre bevevo il caffè. Egli notò la mia manovra, si accostò gravemente, e disse: — *Pardon* —, e si riprese il giornale. Io non ci vidi riparo, e lo lasciai fare. Strettamente la ragione era sua: «tu bevi il caffè, lascia leggere me». Nella mia vita ci è stato sempre questo, che non ho mai osato di oppormi deliberatamente a cosa che in fondo la mia coscienza dichiarava ragionevole. Quel mostrare di aver ragione, quell'alzar la voce e volere imporsi, quel dire sì quando la coscienza dice no, il presumere e il pretendere non mi è andato mai a' versi. Quel prendere il giornale di sul tavolo dov'era quel signore, mi era parsa una gherminella, e al suono di quel *pardon*, mi venne il rosso fino sulla fronte. Il messere squadernò il giornale, inforcò due occhiali verdi, si prese una grossa «pizzicata» di tabacco, si pose il giornale sotto il naso, e andava dimenando il capo da destra a sinistra e da sinistra a destra. Io credevo che per delicatezza dovesse far presto, sapendo ch'ero lettore anch'io, e che stavo lì aspettando il suo comodo. Guardavo così distratto, ma l'occhio ansioso lo spiava, e quel lento muovere del capo mi pareva eterno. Per farlo venire in sé, guardai più volte

1. *Barrot . . . Rollin*: per Odilon Barrot, cfr. p. 871 e relativa nota 3. Alexandre Ledru-Rollin (1807-74), già noto allora per aver difeso clamorosamente, in tribunale, i giornali antiorleanisti, divenne deputato, in realtà, solo nel 1841.

l'orologio, e una volta dissi a mezza voce: — Diavolo! sono già le dieci e mezzo. — Fiato sprecato. Quel galantuomo prese una «pizzicata» di tabacco, e io cacciai fuori uno sbadiglio. Ecco il mio uomo entrare in conversazione. Io stendo la mano e dico: — *Pardon* —, e cerco di pigliare il giornale; ma lui, più lesto di me, disse: — *Pardon* —, e ci ricadde sopra col naso. Gran Dio! era uno sfinimento. Si avvicinavano le undici, ora in cui solevo terminare le letture e avviarmi al palazzo Sangro. Parte puntiglio, parte curiosità, non mi risolsi di andar via, preferendo quella lettura, tanto più gustosa quanto più ritardata, all'adempimento del dover mio. Gridai: — Cameriere! — Venne, e trovati due soldi di regalo per lui, disse: — Grazie. — Come si fa? — diss'io — anch'io ho diritto di leggere. — Il cameriere capì, e si voltò a quel signore pancione e tabaccone, dicendo: — Quel signore aspetta. — E lui senza muoversi disse: — Ho finito. — Io respirai; l'amico era in terza pagina, e stava col naso giù giù. Fra poco avrà finito! Ma che finito d'Egitto! Egli spiava me di sotto agli occhiali, mentre io spiava lui, e, tranquillo e impassibile, voltò la quarta pagina. Anche gli annunci, diss'io, costui legge anche gli annunci! Vidi in lui un mezzo riso, e mi balenò che in lui doveva esserci partito preso, e che per me non c'era misericordia. Uscii sconfitto, in collera contro di me che avevo perso tanto tempo attorno a un imbecille. E giurai che non ci sarei capitato più. Ma poi ci capitavo spesso; la natura era più forte dei giuramenti.

Quelle letture mi facevano tanta impressione, ch'io ne parlavo con tutti, in ogni occasione, e faceva dei soliloqui, perché nessuno leggeva i giornali. Io aveva tale memoria, che spesso ripeteva punto per punto qualcuno di quei discorsi. Essi mi udivano con meraviglia, ma senza interesse. Di politica si parlava poco, e io stesso sentiva un'ammirazione letteraria per quei potenti oratori; ma di politica non «me ne incaricavo», secondo il motto napoletano. Erano alla moda pettegolezzi letterarii; cominciavano a uscir fuori «*Omnibus*», «*Poliorami*» e «*Strenne*»: le menti costrette in piccolo cerchio impiccolivano e pettegoleggiavano. Si chiacchierava ancora molto di musica. Bellini morto, era più vivo che prima. Era il tempo di Lablache e della Malibran. San Carlo era nel suo pieno

1. Allude ai periodici diretti da V. Torelli (cfr. la nota 6 di p. 1270) e al «*Politeama pittoresco*», fondato e diretto da Filippo Cirelli.

fiore; la *Norma* aveva voltato i cervelli;¹ i motivi li sentivi canticchiare per tutte le vie. In mezzo a queste ebbrezze musicali e letterarie io ero una stonatura; e mi piantavano lì con Thiers e Guizot, sicché finii con ruminarli io tutto solo. La mia vita intellettuale si compendia nel Caffè del Gigante e nella scuola al Vico Bisi. Sembravo un estraneo alla società, che mi respingeva da sé con un'alzata di spalle. Io passava per le vie, pensando alla scuola o al Caffè, e m'era dolce naufragare in quel piccolo mondo, ch'era il mio Infinito.

XXII. REMINISCENZE • AGNESE

Sono già parecchi giorni che i medici mi hanno consentito di prendere un boccon d'aria, non più che un'oretta. Mi è parso uscir di prigionie, ed ho respirato a grandi sorsi, e mi sono sentito allargare il petto e i visceri. Mi sono ricordato le lunghe passeggiate di un tempo, lì a Capodimonte o sul Vomero; ma ohimè! debbo camminare adagio e non mi posso stender molto lungi. Oggi, 8 marzo,² mi sento meglio in gambe, e sono stato alla solita passeggiata, lungo il Corso Vittorio Emanuele. Giunto al convento dei Pasqualini, là dov'ero solito rimettermi in carrozza e rifare la via, mi è venuta la voglia di far ritorno per un'altra via: tanto, non mi sentivo stanco, e le gambe volevano ancora andare. Sono sceso lemme lemme, per una scala erta, che mi hanno detto menare alla chiesa della Madonna dei Sette Dolori. Guardo e guardo: cercavo la casa dov'erano i Fernandez,³ e non trovo nulla, e non ravviso la strada. L'ingegneria per fare il Corso Vittorio Emanuele ha disfatto due strade belle a quei tempi miei, quella di San Pasquale e l'altra di San Martino. Scendo e scendo, e non mi ci raccapezzo. Giunto alla chiesa, respiro: tutto mi torna a mente. Laggiù è

1. Nelle citt. lezioni: «Bisogna esser vivuto in quei tempi per capire che cosa appassionava le moltitudini, che cosa le faceva fremere. "L'iride" era letta da pochi, le gare tra puristi e romantici rimanevano in piccolo cerchio. Ma l'annuncio del *Barbiere* o della *Norma* commoveva tutta la città: era il tempo glorioso del San Carlo»; *La scuola cattolico-liberale*, ed. cit., p. 199. La «prima» napoletana della *Norma*, con Lablache e la Malibran, nell'inverno del '34 aveva segnato il trionfo dell'opera, dopo l'insuccesso milanese. Bellini era morto il 24 settembre del '35. 2. 8 marzo: probabilmente, del 1882: cfr. la nota introduttiva. 3. i Fernandez: che aveva frequentato nel '37; cfr. cap. XII: «La casa era nella strada che conduceva al monastero di S. Pasquale, e c'era un bel terrazzo ombroso, dove soleva passare qualche ora, finita la lezione».

Magnocavallo, la strada nobile che mena a Toledo. Ma io piego a mancina e fo adagio quella scalinata lunga e sozza, fermandomi a ogni tratto, e mettendomi la mano sulla fronte, come se volessi evocare la mia giovinezza, vissuta in quelle parti. Giungo al palazzo ove abitavano e non so se abitano ancora i Minervini. A dritta è la strada del Formale. Mi ci avvio quasi automaticamente, ancorché non fosse la mia strada. Ma era la strada della mia prima giovinezza, piena di memorie. Da quella parte la via è incassata tra due mura alte e nude di vecchi conventi, entro di cui sono incavati certi primi piani e certe stanze terrene, simili a covili: un putridume. Le vedo imbiancate, ripulite, e vedo la via bene spazzata. «Manco male,» dissi; «qui c'è progresso». L'occhio da lontano afferrava già il portone numero 24. Mi ci fermo, e quell'entrata, dove sonarono già i miei clamori fanciulleschi, mi pare sporca e umida. Certi monelli cenciosi mi guardavano con un occhio interrogativo, come volessero dire: «Cosa vuole questo signore?». Mi fo un po' lontano, ed alzo un'occhiata su al terzo piano, e veggio una donnicciuola ingiallita, d'aspetto volgare e civettuolo, lì sul balcone dove io solea declamare le ottave del Tasso. Mi pare proprio un insulto quella donna. Scendo ancora e dò un'occhiata obliqua al numero 39, a sinistra, dove fui così spesso a visitare zia Marianna, con zio Carlo e Giovannino. «E dove sono ora?». Vengo in malinconia, e rifò i miei passi, e m'imbocco per la Strada Rosario a Porta Medina. Giunto al larghetto dove è posta la chiesa, mi batte il cuore, che presso v'è la casa da me abitata.¹ Entro risolutamente nel cortile e guardo la scalinata. — Cosa volete? — dice una vecchiarella. — Eh! niente. Qui ho abitato, più di trent'anni or sono. — Gesummaria! — dice lei, come vedesse l'orco — : trent'anni! — In questo caso, io dovrei ricordarmene, che sono antico di qua — dice un uomo grosso, cavandosi il berretto. — Sì? Ma io non mi ricordo di te — dico io. — Ti ricordi tu quando venivano qui tanti scolari? — Restando esso tra il sì ed il no, gli domando: — Ma in che anno sei venuto tu qui? — Signore, nel 1845. — E io ci fui nel 1841. — Eh! oh! eh! — Io li lascio lì ad esclamare, e mi pianto su l'uscio, e guardo su, dirimpetto, al terzo piano, e vedo il balconcino; ma non c'era lei. Povera Agnese! Mando così un sospiro alla creatura dei miei passati dì, e torno

1. *la casa da me abitata*: secondo il taccuino cit., dal 7 maggio 1840; in via Rosario a Porta Medina, n. 24.

lentamente a casa, pensoso e tutto pieno di questa giornata. Ho voluto raccontarla.

Sicuro! Dirimpetto al mio balcone era un balconcino, sul quale gli studenti gittavano furtivi sguardi. Assorto negli studi, non me n'ero avvisto; poi, guardai anch'io. Avevo preso l'abitudine di gittar per via occhiate alle donne, senza malizia, perché il mio spirito era altrove. In Napoli c'è spesso un saettio di occhiate tra balcone e balcone: cattiva abitudine anche questa. Ciò si chiama uno «spassatiempo», un modo di passare il tempo. La donna era per me non so che vicino alla Divinità, troppo lontana da quelle ombre femminili che mi rasentavano il fianco per via. Il mio intelletto, profondato negli studi, era rimasto involuto, e non c'era entrata la malizia. Guardai a quel balconcino, e vidi una signorina vestita con semplicità non priva di gusto, un po' magrolina, con due occhi che parlavano. Ero così timido che non osavo guardarla fiso in faccia, e la guardavo con la coda dell'occhio. Ella stava lì come una esposizione, e si faceva guardare. Talora la guardavo per di sopra a un libro che avevo in mano. Anche passeggiando e ripensando la mia lezione, gli occhi scappavano verso il balconcino. Sembrava che ella sapesse tutte le mie ore, perché, affacciandomi, la trovavo sempre lì. Se con me erano altri giovani, la stava pur lì e tirava occhiate di fuoco, mentre io voltavo le spalle per non farmi scorgere. Ma quando di lontano vedeva venire zio *Peppe*,¹ la scappava subito: quella figura erculeale e fiera le faceva paura. Così continuarono le cose per parecchi mesi. Io non ci pensavo che quando ero al balcone. Tutti i giorni si somigliavano: non si andava innanzi né indietro. Vedevo che la mi faceva di gran gesti; ma non ne capivo nulla. Talora si tirava dentro, e alzava la voce e pestava dei piedi; io guardava intontito: mi pareva una matta. Un sabato, dopo pranzo, che zio *Peppe* era sortito per non so quale faccenda, mi vedo volare sulla testa un involto di carta. Lo raccolto, lo spiego, ci trovo una letterina profumata, e vi era scritto così: «O mia celeste Emilia, domani a vent'ore sarò a San Martino. Verrai?». Rimasi trasognato. Voltavo e rivoltavo quella carta, e guardavo al balcone, e non c'era nessuno. Credo che la do-

1. *zio Peppe*: Giuseppe Maria De Sanctis, sacerdote come il fratello don Carlo, di sentimenti apertamente liberali. Profugo politico dal '22 al '31 (cfr. nota 3 di p. 1239), visse poi a Morra. Dal 1840 fu ospite del De Sanctis nella casa-scuola di via Rosario a Porta Medina. Per lui cfr. in queste memorie specialmente i capp. XIII e XX.

vesse star da un canto, e farsi le grasse risa della mia dabbenaggine.

Il dì appresso zio Peppe era andato a dir messa, e io, fattomi al balcone, vidi lei un po' indietro, e mi vidi piovere sopra un secondo involto. Lo afferrai per aria, e vi trovai scritta la stessa canzone, e sentivo di là dentro venire una voce che pareva fosse l'eco, e diceva: «Verrai? verrai?». Io presi subito una carta e ci scrissi sopra: «Sì»; ma vidi ch'era troppo leggiera e sarebbe cascata giù. Presi un cartone e ve la involuppai dentro, e con un filo la legai bene, e la lanciai di gran forza, che pareva volessi sfondare il muro. Ella aprì con avidità, credendo trovare un letterone, e come vide quel «sì» asciutto, alzò il muso, in aria di disappunto. Io, spaventato della mia temerità, m'ero fatto un po' indietro.

Quel dì mangiai distratto. Zio Peppe scherzava sulla mia distrazione, e m'andava stuzzicando. Ma mi girava pel capo la mia bella del balconcino, e lo lasciavo dire e alzavo un tantino le spalle. Alle frutta mi levo in furia e in fretta, m'infilzo l'abito, e mi calco il cappello. — Dove vai? — disse lui, guardandomi sospettoso. Quella sua guardata mi fece salire una fiamma sul volto. — Vado, — fec'io — fra un par d'ore sarò qui. — Bene, t'aspetto. È la prima volta che ti vedo uscire a quest'ora e con questi calori. Bada, non sudare, e fai presto, ché vogliamo farci una bella passeggiata al fresco.

Quando fui in istrada, m'incamminai frettoloso, che mi pareva l'ora tarda, e feci, a quattro a quattro, le scale che menano alla Madonna dei Sette Dolori, e volsi a dritta e infilai la via di San Martino. Salgo e salgo; avevo il fiato grosso e mi fermai alla terza rampa, dove era un bel giardino, convegno di gente allegra che andava lì a fare baldoria. Mi si apriva innanzi la vista di mezza Napoli, case addossate a case, di mezzo a cui spiccavano cupole e campanili. Alzai il capo, e non mi parve mai così bello quel vivo, limpido azzurro del cielo. Mi ricordai che, nella mia adolescenza, di lì appunto avevo mirato, tra gran folla, uno dei primi palloni che in Napoli si fossero alzati a spettacolo, e la zia mi tirava per la mano e diceva: — Vedi, vedi il pallone, è lì —; e m'indicava col dito, e io ficcavo gli occhi tra le nuvole e non vedevo niente, e mi arrabbiavo, e zia diceva: — Cosa ci vuoi fare? sei miope. — Era la prima volta che sentivo parlare della mia miopia. Quella ricordanza se ne trasse appresso molte altre, che quella era la via solita dei miei trastulli coi cugini e coi compagni.

In quel giardino facevamo le nostre merenduoie, e andavamo a mangiare le «troianelle», i dolci fichi così cari ai napoletani. Pensando a quella innocenza di vita, mi parve una follia quel correr dietro a una donna, e il cuore mi disse: «Torna, torna, che zio Peppe ti aspetta». Rifeci un po' i miei passi, sospeso tra il sì e il no, e l'occhio errava distratto tra quella infinità biancheggiante di case, e lì vedevo lei, e non potevo cavarmela dinanzi, e mi sentivo mormorare all'orecchio quel suo: «Verrai?». Mi fermai, pensando a quel mio sì, e che ella era lì e m'attendeva, e la bella figura ch'io farei: «dirà per lo meno ch'io sono un buffone». Salivo già, tra questi pensieri, e mi trovai su quell'ampia pianura erbosa ch'è alle spalle di Sant'Elmo. Guardavo e non vedevo nessuno, e mi venne il pensiero che la bricconcella si fosse voluta pigliare gioco di me. «Tanto meglio», dissi, e feci per tornare, pensando a zio Peppe, quando la vidi sbucare di mezzo alle erbe, che mi parve una ninfa. — Ciccillo — fece ella, e mi tese la mano. — Io la guardai, stupito. — Conoscete il mio nome? — Sicuro! ti ho inteso tante volte chiamare da zio Peppe con quella sua vociona. — E conoscete pure zio Peppe? — fec'io, e la guardava trasognato.

Ella rideva rideva, mostrando una fila di denti bianchissimi, e diceva: — Come vedi, io sono di casa. — E qui, saltellando e tirandomi seco, mi raccontò la lunga storia dei suoi sospiri, dicendo di me alcune particolarità che mi facevano stupire. Mi fece sino il nome di qualche signorina alla quale davo lezione, e faceva la gelosa e diceva: — Già si sa, il signor maestro non poteva pensare a me. — Mi venne innanzi come un baleno ch'ella mi umiliasse; ma non avevo tempo di fissare la mia idea, ch'ella parlava così lesta come camminava, e non mi dava tregua, e mi tirava nei suoi pensieri e nelle sue impressioni. Mi fece molto ridere di quel «letterone». — Diavolo! un maestro tuo pari uscirsene con quel «sì» secco e smunto; mi attendevo un bello scritto, ché so scrivere anch'io e ho una bella calligrafia. — Vi faccio i miei complimenti — diss'io. Ed ella mi parlò dei suoi studi, e come sapeva un po' di disegno, e aveva fatto anche la sua grammatica. — Brava voi — diss'io. — Voi! voi! sempre con questo voi! Tu mi devi dare del tu. — Ma una signorina come lei . . . — Ah! eccoci ora col lei. Tu mi confondi la grammatica, signor maestro! — Io mi feci rosso come uno scolarello colto in fallo. E lei, sdegnosetta, mi prese la mano e disse: — Tu mi devi dare del tu, hai capito? —

Ma se questo tu non mi vuole uscire! . . . — Ma tu non capisci che noi siamo predestinati ad esser marito e moglie?

Qui la disse un po' grossa. Io mi feci un po' indietro, e con tuono fermo di voce risposi: — Sentite, io ho il dovere di farvi una dichiarazione; sono un uomo leale e non soglio ingannar femmine. Mia moglie non potete voi essere, perché ho già la mia sposa. — Ella si fece pallidissima, e io esaltandomi continuai: — Mia sposa è la gloria, alla quale mi sono votato. — Ruppe in una risata sonora: — Oh! di questa signora gloria non sono punto gelosa. — Ma io, preso il verso, continuava e non mi lasciava interrompere, e lei sentiva sentiva, pigliando un'aria di ammirazione. Parlai dei miei studi, delle mie aspirazioni, dei miei ideali, dei miei giovani, acceso in volto, tutto dentro in quei pensieri, e quasi dimentico che lei fosse lì. — Cosa è la vita senza la gloria? E la donna è nemica della gloria, e distrae la gioventù, e la tira nell'ozio. — La donna è il demonio — interruppe lei con un ghigno che aveva del beffardo. Ma io non la sentiva e tirava innanzi e rinforzava la voce, insino a che ella, perdendo pazienza, mi afferrò la mano per aria, facendo: — Uh! uh! uh! E finiscila mo. Capisco che sei venuto qua per farmi il predicatore, per farmi il casto Giuseppe. — Questa sua uscita mi troncò la parola, e la guardai e mi parve bellina, e raddolcii la voce. — Questo vi posso promettere, — conchiusi — che se mi amate per davvero, nessun'altra donna porrò in vostro luogo. — Per ora, me ne contento — disse lei.

Così infocati, facemmo molta strada, e giunti a una svoltata che menava in città, e visto che lei tirava per diritto, dissi: — Dove si va? — Dove amor ci porta — disse lei ridendo. E io la guardava con la faccia imbrogliata. Volevo dire e non volevo dire. E finalmente dissi: — È tardi; torniamo di qui. — Lei mi fece una mossa col muso, come a dire: «Questi non è buono a niente». Io le dissi che zio Peppe mi aspettava, e che avevo promesso di fare una passeggiata con lui. — Vai dunque con zio Peppe; io me ne vo' sola. — E mi fece un tale gesto di sprezzo, ch'io mi sentii freddo. Cercai di rabbonirla, e mi seguì mormorando. Giunti in giù, quando la strada era piena di gente, dissi: — Addio, ora possiamo dividerci. — Già, perché ti veggono i tuoi scolari. — E mi voltò le spalle. Non ci badai molto, ché avevo in capo zio Peppe. Corsi, e giunsi trafelato e tutto in sudore; ma era già quasi buio, e zio Peppe era uscito. Quando tornò, non mi salutò e io non fiatai.

Ma il brav'omo non sapeva tenere il broncio, e la mattina mi parlò come se niente fosse.

Quel giorno ero un po' soprapensiero. Tenevo gli occhi spesso verso il balconcino, spingendo lo sguardo anche addentro, ma non c'era anima viva. Le mie solite lezioni furono una medicina, perché il sentimento del dovere e l'abitudine mi tenevano il cervello a segno. Talora mi si presentava lei tra una frase e l'altra, ma era un lampo e non aveva la forza di fissarsi. Tornato a ora di pranzo, l'occhio corse là; ma quella casa già piena della sua voce, era solitudine e silenzio. A tavola zio Peppe, che aveva avuto vento della cosa, motteggiava, non mi dava requie, toccava questo e quel tasto, e io non rispondevo a tuono. Quando fu a letto, per fare il suo sonnellino del dopo pranzo, io mi posi a passeggiare per la stanza della scuola, e cercava di ficcarmi in testa la lezione; ma non c'era verso, ché l'occhio andava pur lì, e quel pensiero era come un verme fitto nel cerebro, che me lo teneva inquieto. «Dunque,» dicevo «*allons*, pensiamo alla lezione»; ma la lezione non voleva andare, e stava sempre lì, tra quelle prime idee, e io ci stagnavo come in una palude. Più era lo sforzo, e più m'ingarbugliavo e non facevo via. Mi provai a socchiudere le imposte, per togliermi dagli occhi quel maledetto balconcino; ma che! in quella mezza luce la vedevo dovunque fissavo l'occhio, e talora sulla cattedra, con quel suo tuono beffardo, quando diceva: — La donna è un demonio. — Quando vennero i giovani, tutto finì. In mezzo a loro mi sentii un altro; ripresi il mio buon umore, e tra quella concitazione mi uscì una lezione tale, che fu applaudita. Parlai di Dino Compagni. Volevo mostrare ch'era un buon omo e cittadino probo e un gran cuore, ma inetto alle pubbliche faccende. Scorsi tutta la sua *Cronaca*, pigliando di qua e di là, frizzando, motteggiando e sfogando su di lui tutta la stizza che avevo in corpo. Non è che quelle idee mi venissero giù così all'improvviso; più volte mi erano passate per il capo, ma quella sera le condensai, le colori, fui eloquente. E quella lezione mi piacque tanto, che la ripetei l'anno appresso, cosa insolita, e me ne rimase memoria, e mezza la inserii nella mia *Storia della letteratura*.¹ A sera tarda zio Peppe mi disse: — Passeggiamo? — Sono stanco — risposi: parte verità, parte pretesto. Volevo star solo. Andavo qua e là nelle stanze, e i punti più belli della lezione mi tornavano in

1. Cfr. *Storia*, pp. 119-30.

mente, e si ficcavano tra le ombre della giornata; e fantasticando, mi trovavo spesso alla finestra, al balcone, tossendo, pestando dei piedi; e quella cameretta era sempre muta e oscura. «Sarà ita in collera», pensai, e mi rimproverai certe mie rozzezze, riandando quella passeggiata.

Così passò il dimani e il dì appresso. Quel balconcino deserto mi faceva venire la stizza e fomentava il desiderio. La sera del mercoledì uscii soletto; mi attendeva zio Peppe tra una brigata di amici. Avevo appena voltato a destra, quando udii un «pissi pissi». E una vecchia mi porse una carta, e via. Era un bigliettino profumato, che lessi al lume di un lampione. Diceva che lei era stata ammalata dalla collera, e ch'io m'era portato male, e che voleva vedermi, e mi dava posta per domenica alla stessa ora e nello stesso luogo. Fui allegro. Quei giorni mi parvero lunghissimi. Lei non si lasciava vedere, e io diceva: — Poverina! è malata. — La domenica non promisi a zio Peppe di passeggiare con lui, volevo esser libero. La trovai lì, tra l'erbe; mi venne incontro mogia mogia, malinconica. L'avrei abbracciata, se non fosse stata via pubblica. Lei mi si mise sotto il braccio senza cerimonie, e mi contò la sua storiella di quei giorni, e io le contai la mia. Tra vezzi e rimbrotti, mi tirava seco come un fanciullo; e mi menò per una svolta, in un bel pratello erboso e fiorito, dov'erano di grosse pietre muscose, come sedili fatti apposta per noi. — Fa caldo, — disse lei — sono stanca, sediamo qui. — Io la guardava; non l'aveva mai vista così bene. Aveva un bel cappellino che ombreggiava un visetto grazioso; era una simpatica creatura. Quel suo riso mi ammaliaava, e ci aveva messo dentro non so che malinconia piena di dolcezza. Vivi sudori mi scorrevano sulla fronte, e lei si cavò di tasca un fazzoletto odoroso, e me li asciugava, accostando il viso, e io mi trovai con la bocca sulla sua fronte, e le labbra mi tremavano. Stupito della mia temerità, e turbato, mi levai. Ella mi seguì, facendo un oh! Mi gittai a terra, raccattando la sua sciarpina, che le si era sciolta dalla gola. Gliela porsi; ma lei mise la mano indietro, dicendo: — Non vuoi legarmela tu? — Mi avvicinai a quella gola, ma non ci vedevo, e le mani s'imbrogliavano, timorose di toccare il nudo della carne. E lei rideva, rideva d'un riso birichino, e s'aggiustò la sciarpa.

La passeggiata fu così lunga ch'io potei mostrarle le dorate nubi e la candida luna e le luccicanti stelle, e m'ingolfai in quella con-

templazione. — Vedi là, — disse lei — quella stella che luce più. — E in tuono di vezzosa caricatura modulava:

*Quant'è bella chella stella,
ch'è la primma a comparè.*

Avrei voluto darle un bacio, ma mi tenni. Vide la mossa, e disse argutamente: — Quella è la stella del nostro amore. Vogliamo darle un nome? — Diamole il tuo nome. A proposito, come ti chiami? — Mi chiamo Agnese. — Il nome di mia madre! — Non so dire se ciò mi piacque o mi dispiacque. Mi pareva quasi che quel nome a me sacro fosse profanato in quell'avventura. Poi dissi: — Poiché porti il nome di mia madre, dobbiamo condurci come se quella fosse presente. — Lei stava seria, ma non mi persuadeva: c'era in quella serietà non so quale ostentazione, che non mi faceva simpatia.

Fummo d'accordo che ci saremmo veduti tutte le domeniche, stessa ora e stesso luogo. Le passeggiate furono parecchie. Nella settimana mi mandava dei bigliettini. La scrittura era bella, ma non mancavano errori di ortografia e qualche sgrammaticatura. Talora io facevo il signor maestro, non senza sua noia. C'erano giornate intere e anche intere serate che non compariva: quella stanza mi pareva allora disabitata. Gliene faceva motto, ma era sempre pronta qualche storiella. Io aveva fatto di lei il mio confidente, e le raccontava i miei pensieri e i miei casi della settimana. Lei aveva esaurito tutto il suo magazzino di tirate e di novelle, e mi lasciava dire, e poco parlava. Io non trovava miglior materia di discorso che le mie lezioni, e recitavo brani di poesia, e talora anche versi miei:

*Cara, tu ben rammenti. In noi fu quasi
il vederci e l'amarci un solo istante.
Come, non so. Così musico suono
l'orecchio e il core in un sol tempo invade.*

Ora che ci penso, quello non era che un amore d'immaginazione. Non mi distraeva, non mi turbava, anzi era uno sprone acuto che mi scaldava la fantasia e rendeva geniali le mie lezioni. Il buon successo mi esaltava, e pensavo alla domenica quando ne avrei parlato con lei. Avevo una certa gioivialità interiore, che mi rendeva piacevole il mio compito a scuola, soprattutto nel parlare improvviso, quando si esaminavano i componimenti. S'era già fat-

to un progresso; non si stava più alla lingua e alla grammatica; si guardava allo stile e anche alla tessitura.

Una sera capitò a leggere un suo lavoro un giovinetto di quindici a sedici anni, un biondino, bassotto, facile ad arrossire, e si chiamava Agostino Magliani.¹ Il Marchese l'aveva caro, perché nel tradurre era corretto e castigato; e talora diceva scherzando: — Gracilino sì, ma la cassa del petto è ben munita. — Non aveva fatto ancora cosa che tirasse gli occhi sopra di lui. Quel suo lavoro era intitolato: *La donna*. Andava piano e soave, con pronunzia chiara, e si faceva sentire, tanto che si fece subito un gran silenzio, come nei momenti solenni. Finì tra le approvazioni.

— Ecco una prima rivelazione — diss'io, parola che poi spesso mi veniva sul labbro. E volevo dire che in quel lavoro s'era rivelato l'ingegno. Non volli interrogare nessuno, com'ero solito; ma parlai io subito. Il lavoro era di genere didascalico, come avrebbe detto il Marchese. Il piccolo autore senza frasi e senza enfasi faceva le lodi della donna, con un discorso così chiaro e così bene ordito, ch'io potei riprodurne a memoria tutte le parti per filo e per segno. — Che memoria! — dissero i giovani maravigliati. E io di rimando: — Merito non mio, ma dell'autore, che ha fatto questa mirabile orditura, e s'è rivelato uomo d'ingegno. — Il tema era bello; io ero in vena, e parlavo con quel mezzo riso sulle labbra, che esprime l'interna soddisfazione. Finii contento di me, tra gli applausi. Quella sera fu una festa.

La domenica era aspettativissima. Parlavo con lei de' miei successi, e m'esaltavo della mia stessa esaltazione. Venne un tempo che lei si annoiò di quella vita, voleva stringere un po' più le cose. — Sono stanca, — diceva alcuna volta — questo camminare così lungo mi toglie la lena; dovresti trovar modo che ci potessimo parlare senza tanto fastidio. — Vengo a casa tua. — Mia mamma non vorrebbe. — E chi è tua mamma? — È una lavandaia — mi disse lei a bruciapelo e fissandomi. Io non mostrai sorpresa: questo le piacque. Dissi: — A casa tua no; a casa mia né tampoco. —

1. *Magliani*: fra gli scolari prediletti, Agostino Magliani (1824-91), seguì i corsi del De Sanctis dal 1840 (cfr. taccuino cit.). Sembrava allora orientarsi verso gli studi filosofico-letterari (nel '48 pubblicò un'edizione delle poesie del Berchet, per cui cfr. nota 2 di p. 1125, e una *Storia della filosofia del diritto*); prese più tardi un'altra strada: prima magistrato della Corte dei Conti, fu poi senatore e più volte ministro delle Finanze con Depretis e Cairoli e nel primo ministero Crispi.

E perché no? — Se non ci fosse zio Peppe! — Zio Peppe non è un orco. — No, no. Zio Peppe non vuole. — Una sera erano tre ore di notte. Zio Peppe s'era coricato e russava potentemente. L'uscio era socchiuso. Entrò lei, e io voleva menarla in salotto. — No — disse lei, resistendo. Io le parlava a voce alta. — Zitto, — disse lei — che non si svegli. Menami piuttosto di là. — Ma di là è la cucina. — E sia — disse lei. Entrando, ci giunse un urlo: — Ciccillo! — Lei scappò, io corsi a lui. — Che rumore è questo? — Io sostenni che rumore non c'era.

Il dì appresso fui in casa di un tal don Vincenzo, un giovane chirurgo che mi faceva l'amico, e abitava nella stessa strada. Scherzando, io gli contai il fatterello, l'urlo di zio Peppe e la fuga della mia bella. Egli parlava un po' alla libera, e mi andava motteggiando sulla mia scelta. Io gli feci mille scongiuri, che la era una giovane per bene, e purissima e virtuosissima, e gli raccontai le passeggiate. Lui mi seguiva, facendo caricature col muso. D'una parola in un'altra, mi uscì detto che il suo nome era Agnese, e che abitava di faccia a me. Allora colui scoppiò in una potente risata, lungo tempo trattenuta, sì che io vedea quasi l'interno della sua gola. Mi narrò che quella virtuosa giovane andava spesso a fare una scampagnata coi belli giovinotti, e passava la notte fuori, e a lui stesso incontrò di averla in un giardino, che faceva la schizzinosa e finge le convulsioni, con la bava sulle labbra. Orrore!

Quella notte non ebbi pace. Ricordai le intere giornate che non compariva. Ci credevo e non ci credevo. Ero di un animo così delicato, che nella passeggiata non le dissi nulla. Solo le facevo un risolino equivoco. Le dissi che volevo andare a casa sua. Fece un po' la ritrosa. Una sera ci fui, e l'incanto finì. Quella stanzetta che innanzi all'occhio dell'immaginazione pareva un tempietto d'amore, mi fece turare il naso, così era sudicia. La trovai insipida, mera materia di piacere. Ella che aveva molta finezza, fûtò il mio disgusto. Il domani mi giunse questo vigliettino: «Carino. Con un po' più di pazienza e di garbo ti avrei fatto mia vittima. Del resto, quel brutto zio Peppe mi ha fatto il tiro».

Così finì l'avventura.

XXVI. LA LIRICA

Quell'anno cominciarono le lezioni di letteratura.¹ Nel corso sullo stile e sulla retorica avevo stabiliti i principii generali dell'arte dello scrivere. Qui venni ai così detti generi di letteratura, collegandoli con quella parte della retorica che si chiama « invenzione ». ² — I generi, — dissi — sono determinati non dalle forme, ma dal contenuto; anzi è il contenuto che determina le forme, secondo la sua natura e la sua impressione sull'anima. La stessa grande divisione di prosa e poesia non basta a determinare i generi, perché lo stesso contenuto si esprime in poesia e in prosa, secondo le sue impressioni nel tal tempo e nel tal luogo. Per esempio, il poema epico e la storia appartengono allo stesso genere, quantunque l'uno sia poesia e l'altra sia prosa. I generi e le loro forme hanno la loro origine e il loro andamento nella storia dell'umanità attraverso i secoli. Il linguaggio dell'immaginazione e del sentimento precede il linguaggio della riflessione.³ Perciò la poesia apparisce prima, e la prosa è invece il tardo frutto dell'intelletto venuto a maturità. — Queste osservazioni parvero nuove, perché Giambattista Vico era più ammirato che studiato. Io per conclusione feci una lezione sulla *Scienza nuova*, che destò nei giovani il desiderio di quello studio, e parecchi andarono a sentire le dotte lezioni di Enrico Amante sopra il Vico.⁴

Il primo linguaggio dell'anima fu la lirica.⁵ E di qui cominciai il mio corso. La distinsi, secondo il contenuto, in religiosa, eroica, ed amorosa. Toccai della lirica greca e romana, riserbando la trattazione a un corso speciale. Mi fermai molto sulla lirica ebraica, esaminando in ispecie il *Libro di Giobbe*, il canto di Mosè dopo il passaggio del mar Rosso, i *Salmi* di Davide, la *Cantica* di Salomone, i *Canti* dei profeti, specialmente d'Isaia.⁶ Avevo sete

1. *Quell'anno . . . letteratura*: nel 1841-42 o, più probabilmente, nel '42-43. Lo svolgimento dei corsi, enunciato per sommi capi e senza precisi riferimenti nel presente capitolo, può esser meglio seguito nei riassunti delle lezioni, pubblicati dal Croce in *Teoria e storia* cit. Si tenga, inoltre, presente che taluni giudizi formulati qui, più che la posizione del De Sanctis negli anni della prima scuola, rispecchiano le sue vedute critiche della maturità. 2. *Teoria e storia*, I, p. 115. 3. *Ibid.*, p. 121. 4. *lezioni . . . Vico*: cfr. p. 1280 e relativa nota 1. La lezione sulla *Scienza nuova* non figura nei riassunti di quell'anno. 5. *Ibid.*, pp. 126 e 131. 6. *Ibid.*, pp. 179-87.

di cose nuove, e quello studio era per me nuovissimo. Non avevo letto mai la Bibbia, e i giovani neppure. Con quella indifferenza mescolata di disprezzo che allora si sentiva per le cose religiose, la Bibbia, come parola di Dio, moveva il sarcasmo. Nella nostra immaginazione c'erano il catechismo e le preghiere che ci sforzavano a recitare nelle Congregazioni, e la Bibbia entrava nel nostro disgusto di tutti i sacri riti. Lessi non so dove maraviglie di quel libro, come documento di alta eloquenza, e tirato dall'argomento delle mie lezioni, gittai l'occhio sopra il *Libro di Giobbe*. Rimasi atterrito. Non trovavo nella mia erudizione classica niente comparabile a quella grandezza. Portai le mie impressioni calde calde nella scuola. Avevo già fatto una lezione sopra l'origine del male e il significato di quel libro, e fu udita con molta attenzione.¹ Ma quando lessi il libro tutto intero, la mia emozione e la mia ammirazione guadagnarono tutti. Preso l'aire, c'immergemmo in quegli studi. Furono molto gustati la *Cantica*; un salmo di Davide, dove dalla contemplazione delle cose create si argomenta la potenza e la grandezza del Creatore, e qualche «treno» di Geremia.² Era per noi come un viaggio in terre ignote e lontane dai nostri usi. Con esagerazione di neofiti, dimenticammo i nostri classici, fino Omero, e per parecchi mesi non si udì altro che Bibbia. C'era non so che di solenne e di religioso nella nostra impressione, che alzava gli animi. Chiamammo questo sentimento il divino, e intendevamo sotto questa parola tutto ciò che di puro e di grande è nella coscienza. Mi maraviglio come nelle nostre scuole, dove si fanno leggere tante cose frivole, non sia penetrata un'antologia biblica, attissima a tener vivo il sentimento religioso, ch'è lo stesso sentimento morale nel suo senso più elevato. Staccare l'uomo da sé, e disporlo al sacrificio per tutti gl'ideali umani, la scienza, la libertà, la patria, questo è la morale, questo è la religione, e questo è l'imitazione di Cristo. Le mie impressioni erano vivaci, perché

1. Cfr. *ibid.*, pp. 179-83; in particolare p. 181: «Nell'antico Testamento il concetto principale del male e del dolore si divide anche in due parti: in quella della speranza e del bene e del lieto avvenire, e in quella della rimembranza del male; e il primo appare soprattutto nella poesia profetica di Geremia e d'Isaia, e il secondo informa tutta la poesia del *Giobbe* . . . » e, a proposito del *Giobbe*: «È difficile trovare un altro quadro drammatico che per l'affetto, per l'azione, pel modo ond'è condotto, possa, nonché vincere, agguagliare questo singolarissimo libro . . . il dubbio invade e domina l'intelletto, il dolore agita e divora il cuore, e tutto si manifesta sotto la forma grandiosa del sublime . . .»; *ibid.*, p. 183. 2. Cfr. *ibid.*, p. 185.

sincere, e partecipate da quella brava gioventù. Io non cercavo le frasi per fare effetto e per eccitare applausi; essi se ne accorgevano, sapevano che a me era più grato il loro raccoglimento che il loro battimano. Volevo la serietà delle impressioni. — Cosa mi fanno i vostri applausi, quando, usciti di qua, non resta che un vaniloquio? No, la scuola dee essere la vita, e quella lezione è bella, che vi avrà resi migliori. — La scuola era il riflesso della mia anima, e rassomigliava più a una chiesa che a un teatro.

Venendo alla lirica italiana, mostrai perché noi non avevamo avuto lirica né religiosa né eroica.¹ Questa lirica è voce di popolo sotto forma individuale, come si può vedere nei canti biblici, dove il vero cantore è il popolo ebreo, nel suo clima fisico e morale. Tale lirica è la voce delle genti primitive, e si confonde con i tempi mitici ed epici. La lirica italiana ha avuta la sua voce universale nella *Divina Commedia*, che oltrepassa i confini d'Italia ed è il poema religioso del medio evo. Il sentimento religioso ed eroico non ha avuto presso di noi un accento nazionale. Ci sono delle così dette poesie sacre o eroiche, dove cerchi invano la sincerità del sentimento, e spesso non sono che declamazioni, opere letterarie e convenzionali, non voci della coscienza popolare. Non eccettuai la celebrata canzone del Petrarca alla Vergine.² A quel tempo correivano opinioni curiose sopra molti nostri lirici. Si citava come modello di genere eroico una canzone di Annibal Caro.³ Grande era l'ammirazione per le canzoni eroiche del Filicaia, del Chiabrera, del Guidi, del Frugoni. La canzone del Guidi alla Fortuna era un esempio di sublimità.⁴ Il Casa e il Costanzo erano lumi del Parnaso.⁵ Ma il nostro gusto era divenuto così delicato, il nostro giudizio così sicuro, che tutte queste divinità si liquefecero, e molti brani ammirati dagli altri destavano in noi il riso, perché ci sentivamo sotto il vuoto e il gonfio. Certe poesie facevano sdegno, come la canzone detta eroica di Annibal Caro, dove l'adulazione si sentiva lontano un miglio. La lirica amorosa non era poi che un sonnolento e artificioso petrarchismo.⁶ Ci fermammo dunque all'esame dei due grandi maestri: Dante e Petrarca. Noi eravamo come certi ambiziosi, che sognano re e imperatori, e abitano nei

1. *Ibid.*, pp. 131-2. 2. *Ibid.*, p. 146. 3. La canzone *Venite all'ombra de' gran gigli d'oro*: cfr. *ibid.*, pp. 147-8. 4. *Ibid.*, pp. 149-50: «canzone sublimissima», «stupenda canzone». Per un diverso giudizio, che collima con questo delle memorie, si veda *Storia*, p. 626. 5. *Teoria e storia*, pp. 141-2. 6. *petrarchismo*: cfr. *ibid.*, pp. 139-43.

cieli, e sdegnano la bassa terra. Il mediocre e il comune non ci attirava neppure per il piacere di dirne male. Non potendo cansarlo, ci strisciavamo sopra con un guarda e passa. Miravamo alle stelle di prima grandezza, disposti più all'ammirazione che al biasimo. Certamente questa inclinazione ci teneva alto l'intelletto e il sentimento, ma pur lasciava una lacuna nello spirito. Non c'è niente di sì mediocre e piccolo, che non abbia il suo valore nella connessione delle cause e degli effetti; non c'è libro così volgare, dove non ci sia da imparare, e la storia dei sommi scompagnati dal corteo dei mediocri, è come concepire il re senza sudditi. Tutto sta che il mediocre resti mediocre e non usurpi il luogo dei grandi: ciascuno al suo posto. Mirando sì alto, a noi riusciva facile spogliare della propria porpora molti re di cartone.

Le canzoni eroiche del Petrarca ci parvero roba letteraria.¹ C'era in lui il grande artista, non c'era l'uomo. Pure, nella sua canzone all'Italia ammirammo la sincerità del sentimento giovanile. Venendo poi alla lirica amorosa, uso com'ero a collaborare coi giovani, feci fare parecchie ricerche sull'indole di quella lirica, indicando loro i libri da consultare. Fu questo il tema di parecchi componimenti. Uno scrisse sul culto della donna, un altro sul concetto dell'amore platonico, un terzo sopra Beatrice e sopra Laura. Vi furono lavori di qualche importanza, e discussioni interessanti. Le lezioni sulla lirica di Dante parvero una rivelazione.² Conoscevamo la *Divina Commedia* a menadito; ma quella lirica era nuova a me ed a loro. Mi capitò un esemplare muffito, macchiato e di caratteri antichi, che irritavano l'occhio. Certi sonetti mi fecero venir le grinze al naso: «che roba è questa?». Mi pareva fra Guittone o fra Jacopone. Mi venne il sospetto d'interpolazioni o di falsificazioni. Poi mi furono innanzi sonetti vivi e freschi, che parevano scritti oggi: «questa è poesia per tutti i secoli!». Feci notare che i sonetti buoni avevano a base un fatto concreto e una situazione determinata, con accordo di stile e di accento e di colore, e non vi comparivano le sottigliezze e i luoghi comuni del secolo. La canzone della visione della morte di Beatrice, e l'altra sulle tre Suore³ destarono viva ammirazione, e parvero i monumenti più importanti

1. Sulla lirica del Petrarca, cfr. *ibid.*, pp. 136-9. Per l'errata cronologia della canzone all'Italia, si veda *Storia*, p. 247 e relativa nota 3. 2. *Ibid.*, pp. 133-6. 3. *Vita nuova*, XXIII: *Donna pietosa e di novella etate*, e *Rime*, CIV: *Tre donne intorno al cor mi son venute*. Per la lirica di Dante, cfr. anche *Storia*, cap. III, pp. 58 sgg. e note relative.

della nostra lirica. M'è ancora presente il fremito di tutta la scuola, quando dissi:

*non sai novella?
Morta è la donna tua ch'era sì bella;*

e quando lessi:

*Morte, assai dolce ti tegno:
tu dèi omai esser cosa gentile.
poiché tu se' nella mia donna stata.¹*

Fu anche applaudito il verso:

l'esilio che m'è dato, onor mi tegno.²

La semplice lettura destava questi entusiasmi. Solevo però prepararli, riempiendo le lacune della situazione, e notando le idee accessorie, che fermentavano nel cervello del poeta, condensate in sintesi gravide, solevo dire, piene di cose. Critica pericolosa; ma ci riuscivo, perché, come un bravo attore, dimenticavo me nella situazione, e non vi aggiungevo niente di mio. D'altra parte avevo fatto molto progresso nell'arte del leggere, e ne avevo qualche obbligo a un tal Camilli, che teneva scuola di declamazione, dove, imparando a recitare con verità e naturalezza, avevo corretto quel po' d'enfasi stridente e piagnucolosa che m'aveva appiccicato il Bidera.³ Ci conferiva anche il gusto che mi si andava purificando, e quel mio viver dentro nella lettura, sì che non mi sfuggivano le più lievi gradazioni del pensiero o del sentimento. L'intonazione era giusta, l'accento sincero, la voce insinuante, fatta più alla dolcezza che all'energia, non mai monotona. Dicevo che le cose hanno ciascuna la sua voce, e quando qualcuno, leggendo, non aveva la voce abbastanza flessibile e mutabile, mi veniva il mal di visceri, e non sapevo infingermi. Me la prendevo coi maestri, che non sapevano leggere; e dicevo che il modo di leggere mi mostrava il valore del giovane più che qualunque esame, ciò che sembra un paradosso, ed è verità. Quando ero chiamato a qualche esame, solevo far leggere qualche periodo, e a dare il giudizio non mi occorreva altro. Queste parranno puerilità; ma penso anche oggi così.

1. *Donna pietosa*, vv. 55-6 e 73-5. 2. *Tre donne intorno al cor*, v. 76.

3. il *Bidera*: Giovanni Emanuele Bidera, maestro di recitazione, autore del trattato *L'arte di declamare ridotta a principii per uso del Foro, del Pergamo e del Teatro*, Napoli 1828. Il De Sanctis ne aveva seguite le lezioni qualche anno avanti; cfr. queste memorie, cap. XII.

In Napoli pochissimi sanno ben leggere e ben pronunziare, e il fatto comincia nei fanciulli, che imparano in modo così barbaro a compitare. Il Marchese ci si arrabbiava. L'importanza della buona pronunzia e delle letture pubbliche non è ancora ben capita. La lettura che facevo io m'impressionava tanto, che mi si ripercoteva nella memoria per più d'un giorno, e i più bei luoghi mi giravano per il capo, e non mi volevano lasciare, e mi gettavano in dolci fantasie.

Parlando di Dante, toccai del suo amico Guido Cavalcanti, e ci colpì non la sua vantata canzone sull'amore, ma le deliziose strofe sulla forosetta, e ancora più la canzone sulla Mandetta,¹ dove sentivamo il fremito d'una passione sincera, cosa rarissima nella nostra letteratura.

Sapevamo a mente molti sonetti e canzoni del Petrarca, e appunto perché dimesticati con lui, ci fece poca impressione. Poi, il petrarchismo, da noi tenuto a vile, noceva un poco al Petrarca, a quel modo che l'abuso della religione non è senza cattivo effetto sul sentimento religioso. Pure, io tenni molto a rialzare il concetto del Petrarca, e ciò feci a spese de' suoi imitatori.² Notando che l'ispirazione del poeta era spesso letteraria, come nelle stesse tre canzoni sorelle e in molti sonetti sulla bellezza di Laura, trovai le orme d'una ispirazione sincera nella sua malinconia piena di dolcezza e di grazia; più che poeta, io lo chiamai un grande artista.³ I giovani si misero a scernere il buono dal cattivo, e in queste ricerche e distinzioni si affinava il nostro gusto. Feci anche una curiosa ricerca. Avvezzo a guardare il di fuori nel di dentro, volli fare una storia del suo amore, cercando la successione e la gradazione dei sentimenti, e trovando così un prima e un poi in quelle poesie.⁴ Fu una volata d'ingegno, dalla quale uscirono una storia intima del poeta e una classificazione delle poesie, secondo lo stato

1. *non la sua vantata... Mandetta*: allude alla canzone *Donna me prega*, sulla natura d'amore (cfr. *Storia*, p. 46: «astratta e arida»), alla ballata *Gli occhi di quella gentil forosetta* e ai quattro sonetti (non canzone) sulla Mandetta di Tolosa. 2. Cfr. *Teoria e storia*, pp. 136-42, cui s'è già fatto riferimento. 3. *Ibid.*, p. 139. Sulle tre canzoni sorelle, cfr. *Storia*, pp. 48 e 254. 4. *una storia... poesie*: sul *Canzoniere* «poema lirico», cfr. *Teoria e storia*, pp. 137-8. Già nel saggio petrarchesco del '69: «Confesso umilmente ch'io ho avuto questa illusione nei miei giovani anni, e che esponendo il *Canzoniere* mi pareva di avere trovato un filo logico, un prima e poi, o, per dir meglio, un *post hoc ergo propter hoc*: e feci una specie di romanzo critico, di cui forte mi applaudo»; *Saggio critico sul Petrarca*, Torino 1953, p. 83.

dell'animo e la qualità dei sentimenti. Ciò piacque molto; ma più tardi mi parve un romanzo, e non ci pensai più. Venendo ai nostri tempi, toccato del Parini e del Foscolo, mi fermai sopra il Manzoni e il Leopardi.¹ Il Berchet non era ancora giunto tra noi, e appena qualche sentore si aveva del Giusti: se ne mormorava qualche strofa a bassa voce.² Giudicai gl'*Inni* del Manzoni cosa letteraria, eco più del talento individuale che di un vivo e profondo sentimento nazionale,³ stimando fittizio e superficiale quel sentimento neo-cattolico, che allora faceva tanto strepito.⁴ Anche il *Cinque maggio* mi parve opera letteraria, tale però, per vigore di concezione, per unità di getto, per grandezza d'immagini e per forza di stile, che in questo genere si poteva chiamare il più grande monumento della nostra lirica. Ci feci sopra una lezione che destò la più viva impressione, e gli applausi mi suonano ancora nella mente.⁵ Cari e bei giorni quelli, che non ho ritrovati più.

Leopardi era il nostro beniamino. Avevo acceso di lui tale ammirazione, che l'edizione dello *Starita* fu spacciata in pochi giorni.⁶ Quasi non v'era di che, per un verso o per l'altro, non si parlasse di lui. Si recitavano i suoi *Canti*, tutti con uguale ammirazione; non c'era ancora un gusto così squisito da fare distinzioni; e poi, ci sarebbe parsa una irriverenza. Eravamo non critici, ma idolatri. Le canzoni patriottiche ci parevano miracoli di genio, ci aggiungevamo i nostri sottintesi. Quelle *Silvie* e quelle *Nerine* ci rapivano nei cieli, quel *Canto del pastore errante* ci percuoteva di stupore. Una sola poesia non fu potuta digerire; né io né alcuno la potemmo leggere dall'un capo all'altro: *I Paralipomeni*.⁷ Anche la *Batracomiomachia* ci pesava. Vennero molti di fuori a sentire le

1. *Teoria e storia*, rispettivamente pp. 159-62, 187-98 e 170-6. 2. *Berchet* . . . voce: cfr. in proposito le note 2 e 3 di p. 1125. 3. *nazionale*: così nell'edizione Villari e successive, tranne Ferretti, che corregge: «religioso». 4. *gl'Inni* . . . *strepito*: nella lezione giovanile (*Teoria e storia*, pp. 187-91) la valutazione della lirica religiosa del Manzoni è già impostata, anche se in termini di maggior adesione, sul concetto di «poesia di ritorno», che costituisce la base del giudizio definitivo; cfr. il saggio del '72, *Il mondo epico-lirico del Manzoni*, nel nostro volume specialmente pp. 1034 sgg. 5. Cfr. *Teoria e storia*, pp. 191-8, e, allo stesso riguardo, il saggio cit., pp. 1039 sgg. 6. *Avevo* . . . *giorni*: l'edizione *Starita* dei *Canti* (Napoli 1835) fu sequestrata quasi subito per ordine della censura borbonica. Probabilmente il De Sanctis vuole intendere l'edizione contraffatta (cfr. *Canti*, ed. Moroncini, Bologna 1927, vol. 1, p. xxiv, nota 3). 7. Si riferisce certamente a un corso posteriore: i *Paralipomeni* apparvero nell'edizione Baudry nel 1842 e furono stampati per la prima volta in Italia alcuni anni dopo (Firenze, Le Monnier, 1845).

mie lezioni sopra Leopardi, nome popolare in Napoli. Io lo chiamai il primo poeta d'Italia dopo Dante.¹ Trovavo in lui una profondità di concepire e una verità di sentimento, di cui troppo scarso vestigio è nei nostri poeti. Lo giudicai voce del secolo più che interprete del sentimento nazionale, una di quelle voci eterne che segnano a grandi intervalli la storia del mondo. Esaminando il suo concetto, m'incontrai con Byron, che fece trionfale ingresso nella scuola, argomento prediletto di molti lavori. In quell'onda d'inganni e di disinganni, di aspirazioni e di disperazioni, cercai un caposaldo che mi desse il filo; e ne venne un ordine delle poesie, secondo le gradazioni del suo concetto. Vedevo il suo pensiero svolgersi, a poco a poco, sino alla negazione universale, e anche in quello, a poco a poco, volli ficcare il naso, determinando le gradazioni e i passaggi.

In quel tempo la reazione contro l'idolatria delle forme conduceva all'idolatria del concetto, tenuto come criterio principale e quasi unico del valore di un'opera artistica. Si disputava se il concetto era buono o cattivo, volgare o nobile, vero o falso. Queste dispute sorgevano anche intorno al Leopardi. Io sostenni che il concetto non esiste in arte, non nella natura e non nella storia. Il poeta opera inconsciamente, e non vede il concetto, ma la forma, nella quale è involto e quasi perduto. Se il filosofo, per via di astrazioni, può cavarlo di là e contemplarlo nella sua purezza, questo processo è proprio il contrario di quello che fanno l'arte, la natura e la storia. Si può della storia, della natura e dell'arte fare una filosofia, ma è un lavoro ulteriore del pensiero su quelle produzioni spontanee. Perciò distinsi la forma dalle forme, e chiamai forma, non il concetto, ma la concezione, che è come l'embrione generato nella fantasia poetica.² In questa produzione

1. Cfr. *Teoria e storia*, I, pp. 170-6, e, in particolare, pp. 175-6: «Talché il Leopardi, per la sua perfezione ed eccellenza, è chiamato dal Gioberti secondo poeta dopo Dante». *Ibid.*, p. 170, il riferimento, che segue, al Byron, per cui cfr. la nota 1 di p. 894. 2. Nella biografia di N. Gaetani Tamburini (*Francesco De Sanctis*, Brescia 1865), ristampata dal Croce: «La forma era per lui la cosa già concepita e rappresentata nella mente, come lo stile era la sua progressiva formazione ed esplicazione . . .»; cfr. *Scritti varii inediti o rari di F. De Sanctis*, Napoli, Morano, 1898, vol. II, p. 274. Per il concetto di arte «come pura forma accettuale», base del pensiero estetico desanctisiano, si veda specialmente B. Croce, *Per la storia del pensiero di F. De Sanctis* (1912), in *Saggio sullo Hegel*, Bari 1948⁴, pp. 369-95, e *Conversazioni critiche*, ivi 1918, pp. 89-90.

il poeta non sa quello che fa, appunto come la natura. I poeti primitivi sono assolutamente inconscienti, sono espressione spontanea e immediata di tempi tutto senso e immaginazione. Nei nostri tempi il critico e il filosofo coesistono nella mente accanto al poeta; onde nasce una poesia riflessa. L'intelletto come tarlo penetra nella fantasia; ma nei grandi poeti la fantasia sommerge e sperde in sé il concetto, e lo profonda in modo nella forma, che solo più tardi un'acuta riflessione può ritrovarlo. Anche oggi si disputa quale sia il concetto della Beatrice e della Margherita, il che dimostra l'eccellenza di quelle concezioni. Leopardi ha dovuto conquistarsi lui il suo concetto, e si vede il lavoro della mente dalle sue fluttuazioni. Ma quel concetto diventò sua passione e sua immagine, e qui è l'eccellenza della sua poesia. Il suo concetto è una faccia del secolo decimottavo e decimonono, lui inconsciente, che lo attinse nella vigoria e originalità del suo pensiero. Ma è poeta, perché quel concetto è lui, è la sua carne e il suo sangue, il suo tiranno e il suo carnefice, ed è insieme il germe che, fecondato nella fantasia, genera le più amabili creature poetiche. Le sue più belle poesie sono quelle in cui la forma è vera persona poetica, di modo che il concetto vi apparisce come immedesimato ed obliato nell'individuo, con appena un barlume della coscienza di sé. Così è nell'*Infinito*, nella *Saffo*, nel *Bruto*, nella *Silvia*, nella *Nerina*,¹ nel *Consalvo*, nell'*Aspasia*. Quando il concetto non sia persona poetica, è necessario che sia almeno non una intellesione, ma uno stato appassionato dell'anima, o una visione della fantasia, com'è nei salmi e nelle profezie e negl'inni, e come nel canto *Alla Luna*, in *Amore e Morte*, nel *Pensiero dominante*. Al contrario, malgrado i fulmini di Pietro Giordani, tenni poesia mediocre la *Ginestra*, dove la base poetica è occasionale, il concetto rimane nella sua astrattezza filosofica, e si esprime per via di argomentazioni e di ragionamenti.² Dissi che, appunto presso al nostro vul-

1. *Nerina*: intende, ovviamente, *Le ricordanze*. 2. Il giudizio giovanile nelle lezioni sulla storia della critica è sostanzialmente diverso: «Il concetto è astratto, ma rappresentato sensibilmente; il vero signoreggia, ma quelle immagini vive, quelle tinte oscure, quel presentimento d'una morte non lontana, quel fremito del poeta, sono veste poetica d'un concetto astratto»; *Teoria e storia*, II, p. 130. Per la «riflessione» nella *Ginestra*, si veda piuttosto il saggio del '50 *Alla sua donna*; cfr., in questo volume, p. 900. Quanto ai fulmini del Giordani in proposito, allude all'entusiastico giudizio: «E noi vedendolo sì freddo ne' discorsi morali, dopo tanto ardore de' Canti, potemmo credere (quello che in quei tempi mi scrisse) *spento in lui il vulca-*

cano, s'era spento quel vulcano poetico. Questa teoria della concezione, della fantasia, della situazione e della persona poetica; quest'oblio del concetto nella forma; questa inconscienza e spontaneità dell'artista fecero grande impressione, e sono rimasti sempre il caposaldo della mia critica. Accompagnavo le teorie con frequenti letture di quelle poesie, dove avevo modo di scendere nei più fini particolari della composizione e dello stile.

Coronammo quelle lezioni con un pio pellegrinaggio alla tomba di Giacomo Leopardi. Divisi in piccoli gruppi, ci demmo la posta al di là della Grotta di Pozzuoli. Quei paesani ci guardavano con gli occhi grandi, e ci presero forse per una processione di devoti, che andavano in chiesa a sciogliere non so qual voto. Noi ci fermammo con religioso raccoglimento innanzi alla lapide, sulla quale è l'iscrizione di Antonio Ranieri,¹ nome caro a noi, perché caro a Giacomo Leopardi...

no. Ma ecco a dimostrare volontaria e non impotente la freddezza de' filosofici ragionamenti, venire la *Ginestra*; ineffabile poesia, tanto superiore di materia e di forme a tutte le moderne, a tutte le antiche; tutta lampi e tuoni e funerea luce; ch'egli gridò a piè del Vesuvio, nel vespro della sua breve e dolorosa giornata»; *Proemio agli Studi filologici di G. Leopardi*, a cura di P. Pellegrini e P. Giordani, Firenze, Le Monnier, 1845, p. XII. 1. *l'iscrizione*... *Ranieri*: posta sulla tomba nella chiesa di San Vitale, a Fuorigrotta, per conto del Ranieri, ma dettata da Pietro Giordani.

Nel curare questa nuova edizione di scritti del De Sanctis, si è inteso restituire ai testi la fisionomia il più possibile conforme all'originale, rispettandone, salvo alcuni cauti interventi, le forme oscillanti, le particolarità grafiche, le irregolarità (per lo più apparenti) e l'interpunzione «storica», propria dello scrittore e del tempo (la prosa del De Sanctis è tutt'altro che corsiva: risulta, a chi ben guardi, costruita e registrata secondo un preciso ordine sintattico e ritmico). Come si sono mantenute le oscillazioni della doppia «i» finale, o talune preziosità puristiche, cui talora lo scrittore indulge senza un criterio uniforme (si è soppressa, però, la «j» intervocalica), allo stesso modo si è ritenuto di non dover correggere nel testo alcune sviste, in cui il critico incorse, né tantomeno le frequenti citazioni da lui fatte liberamente, a memoria, che riflettono il suo modo di lettura e possono, a volte, costituire una spia della sua interpretazione.

Per la *Storia della letteratura*, tranne alcuni lievi ritocchi d'interpunzione, si è riprodotto il testo dell'edizione Einaudi (Torino 1958); e per un maggior corredo di giustificazioni testuali si rimanda a quell'edizione. Si avverte, tuttavia, che nell'allestire la presente, si è ancora una volta operato il riscontro del manoscritto autografo della Nazionale di Napoli. Dei *Saggi* si sono avute sott'occhio le stampe originali (sia i periodici, dove apparvero per la prima volta, sia i volumi curati dallo stesso De Sanctis), oltre, naturalmente, quando è stato possibile, alle stesure autografe. Per la lezione zurighese sul concetto dell'estetica hegeliana, si è seguito fedelmente il manoscritto della Nazionale di Napoli, in gran parte concordando col testo approntato da M. Manfredi nella sua edizione delle *Lezioni sulla Divina Commedia* (Bari, Laterza, 1955). Così, delle lezioni sulla letteratura italiana nel secolo XIX si è dato il testo dei riassunti come apparvero nelle appendici del «Roma», per le due lezioni sulla scuola liberale e sulla scuola democratica, mentre per quelle dedicate al Leopardi, oltre che delle medesime appendici, ci si è giovati del manoscritto, rivisto dal De Sanctis, dello *Studio su Giacomo Leopardi*, nemmeno qui seguendo in tutto le pur attentissime edizioni di F. Catalano (*Letteratura italiana nel secolo XIX*, vol. II, Bari, Laterza, 1953), di W. Binni (*id.*, vol. III, *Leopardi*, *ivi*, *id.*) e di C. Muscetta e A. Perna (*Leopardi*, Torino, Einaudi, 1961). *Un viaggio elettorale* è riprodotto secondo la stampa desantisiana (Napoli, Morano, 1876), della quale, tuttavia, sulla base del manoscritto autografo conservato nella Biblioteca Provinciale di Avellino e delle appendici della «Gazzetta di Torino», si sono corretti numerosi refusi. Allo stesso modo, si è potuto util-

mente ricorrere, per i capp. VII-VIII, all'originale (di mano della nipote Agnese) dei primi dieci capitoli dei *Ricordi*, ultimamente venuto in luce: per i capitoli successivi, il testo è quello dell'edizione Villari (*La giovinezza*, Napoli, Morano, 1889), ove si eccettui qualche prudente ritocco, che ci è parso, sia pure congetturalmente, legittimo.

Di tutte le varianti adottate rispetto alle precedenti edizioni è data notizia nel corso delle note a piè di pagina.

INDICE

INTRODUZIONE di Natalino Sapegno	VII
CRONOLOGIA DELLA VITA E DELLE OPERE	XIV
NOTA BIBLIOGRAFICA	XX
Tavola delle principali opere più spesso ricordate nel corso delle note alla <i>Storia della letteratura</i>	XXVI

STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA

I. I Siciliani	3
II. I Toscani	20
III. La lirica di Dante	58
IV. La Prosa	72
V. I misteri e le visioni	85
VI. Il Trecento	107
VII. La <i>Commedia</i>	142
VIII. Il <i>Canzoniere</i>	244
IX. Il <i>Decamerone</i>	267
X. L'ultimo trecentista	330
XI. <i>Le Stanze</i>	338
XII. Il Cinquecento	387
XIII. L' <i>Orlando furioso</i>	425
XIV. La <i>Maccaronea</i>	466
XV. Machiavelli	480
XVI. Pietro Aretino	538
XVII. Torquato Tasso	560
XVIII. Marino	603
XIX. La nuova scienza	641
XX. La nuova letteratura	744

DAI « SAGGI »

Delle <i>Opere drammatiche</i> di Federico Schiller	851
<i>L'Ebreo di Verona</i> del padre Bresciani	867
<i>Alla sua donna</i> . Poesia di Giacomo Leopardi	893
La <i>Fedra</i> di Racine	911
Schopenhauer e Leopardi. Dialogo tra A. e D.	932
<i>L'Armando</i>	976
Settembrini e i suoi critici	1001

Il mondo epico-lirico di Alessandro Manzoni	1025
La scienza e la vita	1043
Zola e <i>L'Assommoir</i>	1067

LEZIONI

Critica del principio dell'estetica hegeliana	1091
La letteratura italiana nel secolo XIX:	
1. La scuola cattolico-liberale	1106
2. La scuola democratica	1115
3. Lezione introduttiva al corso leopardiano del 1876	1126
4. Dallo <i>Studio su Giacomo Leopardi</i>	
Capitolo XI · 1819. Gl'Idillii	1136
Capitolo XII · 1820. Canzone al Mai	1164

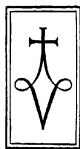
UN VIAGGIO ELETTORALE

Ai miei nuovi e vecchi elettori (Napoli, 1 gennaio 1876)	1177
I. Napoli, 25 gennaio	1178
II. Rocchetta la poetica (Roma, 29 gennaio)	1182
III. Lacedonia (Napoli, 4 febbraio)	1188
IV. Fantasmi notturni (Sansevero, 18 febbraio)	1195
V. Il discorso (Napoli, 24 febbraio)	1202
VI. Bisaccia la gentile (Napoli, 2 marzo)	1210
VII. Calitri la nebbiosa (Napoli, 14 marzo)	1215
VIII. Andretta la cavillosa (Roma, 22 marzo)	1221
IX. L'ultimo giorno (Napoli, 27 marzo)	1227
X. Morra Irpino (Napoli, 28 marzo)	1233
XI. Dopo il ballottaggio (Napoli, 16 aprile)	1240
XII. La mia città (Roma, 19 aprile)	1246
XIII. Il re Michele (Roma, 24 aprile)	1253
XIV. Sansevero (Napoli, 12 maggio)	1262

DA « LA GIOVINEZZA »

VII-VIII. Il marchese Puoti	1267
XI. Solo	1276
XIV-XV. Il Collegio militare e il Caffè del Gigante	1284
XXII. Reminiscenze. Agnese	1292
XXVI. La lirica	1303

IMPRESSO NEL MESE DI MAGGIO MCMLXI
DALLA STAMPERIA VALDONEGA
DI VERONA



ELENCO DEI VOLUMI USCITI

- CROCE: *Filosofia - Poesia - Storia*, a cura dell'Autore, pp. VII-1246.
- PETRARCA: *Rime, Trionfi e Poesie latine*, a cura di F. Neri, E. Bianchi, G. Martellotti, N. Sapegno. pp. XVIII-900.
- PARINI: *Poesie e prose*, a cura di L. Caretti. pp. 960.
- LETTERATI, MEMORIALISTI E VIAGGIATORI DEL SETTECENTO, a cura di E. Bonora. pp. IX-1144.
- PROSATORI LATINI DEL QUATTROCENTO, a cura di E. Garin. pp. XX-1144.
- POETI MINORI DEL TRECENTO, a cura di N. Sapegno. pp. XVIII-1182.
- TASSO: *Poesie*, a cura di Francesco Flora. pp. XLVI-1030.
- BOCCACCIO: *Decameron - Filocolo - Ameto - Fiammetta*, a cura di E. Bianchi, C. Salinari, N. Sapegno. pp. XVII-1244.
- NIEVO: *Opere*, a cura di S. Romagnoli. pp. XXX-1198.
- GALILEI: *Opere*, a cura di Ferdinando Flora. pp. XXX-1142.
- GUICCIARDINI: *Opere*, a cura di V. De Caprariis. pp. XVIII-1094.
- MANZONI: *Opere*, a cura di R. Bacchelli. pp. XXX-1052.
- VICO: *Opere*, a cura di F. Nicolini. pp. XLVI-1100.
- MONTI: *Opere*, a cura di M. Valgimigli e di C. Muscetta. pp. LVIII-1260.
- MEMORIALISTI DELL'OTTOCENTO - Tomo I, a cura di G. Trombatore. pp. LX-1118.
- PROSATORI MINORI DEL TRECENTO - Tomo I, a cura di G. De Luca. pp. XL-1240.
- MACHIAVELLI: *Opere*, a cura di M. Bonfantini. pp. XXXVIII-1160.
- GOLDONI: *Opere*, a cura di F. Zampieri. pp. XLV-1154.
- MARINO E I MARINISTI, a cura di G. Ferrero. pp. XLVI-1142.
- ARIOSTO: *Orlando furioso*, a cura di L. Caretti. pp. 1250.
- ARIOSTO: *Opere minori*, a cura di C. Segre. pp. XXVIII-1270.
- VERGA: *Opere*, a cura di L. Russo. pp. XXXIII-982.
- PETRARCA: *Prose*, a cura di G. Martellotti, P. G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi. pp. XXV-1206.
- PULCI: *Morgante*, a cura di F. Ageno. pp. XXX-1180.
- PROSATORI VOLTARI DEL QUATTROCENTO, a cura di C. Varese. pp. XVIII-1164.
- TEATRO DEL SEICENTO, a cura di L. Fassò. pp. LIV-1260.
- BRUNO E CAMPANELLA: *Opere*, a cura di A. Giusso e di R. Amerio. pp. VIII-1300.
- LEOPARDI: *Opere* - Tomo I, a cura di S. Solmi. pp. XXXVIII-1106.
- LE ORIGINI: *Testi latini, italiani, provenzali e franco-italiani*, a cura di A. Viscardi, Bruno e Tilde Nardi, Giuseppe Vidossi, Felice Arese. pp. LXXI-1238.
- DANTE: *La Divina Commedia*, a cura di N. Sapegno. pp. XXXVIII-1280.
- ROMAGNOSI, CATTANEO, FERRARI: *Opere*, a cura di E. Sestan. pp. LVIII-1266.
- POETI MINORI DELL'OTTOCENTO - Tomo I, a cura di L. Baldacci. pp. LVI-1248.
- TOMMASEO: *Opere*, a cura di A. Borlenghi. pp. XLVI-1030.
- MEMORIALISTI DELL'OTTOCENTO - Tomo II, a cura di C. Cappuccio. pp. XVI-1178.
- ILLUMINISTI ITALIANI - Tomo III, a cura di F. Venturi. pp. XXIV-1150.
- TASSO: *Prose*, a cura di E. Mazzali. pp. XLVIII-1166.
- PROSA DEL DUECENTO, a cura di C. Segre e M. Marti. pp. XLVIII-1144.
- LIRICI DEL SETTECENTO, a cura di B. Maier. pp. CXXIV-1208.
- TRATTATISTI E NARRATORI DEL SEICENTO a cura di Ezio Raimondi. pp. XXX-1300.
- BALDASSARE CASTIGLIONE, GIOVANNI DELLA CASA, BENVENUTO CELLINI: *Opere*, a cura di C. Cordé. pp. LXIX-1164.
- DAL MURATORI AL CESAROTTI - Tomo IV, a cura di E. Bigi. pp. XXII-1182.
- POETI DEL DUECENTO - Tomi I-II, a cura di G. Contini. pp. XXVI-1934.

UNIVERSAL
LIBRARY



102 923

UNIVERSAL
LIBRARY